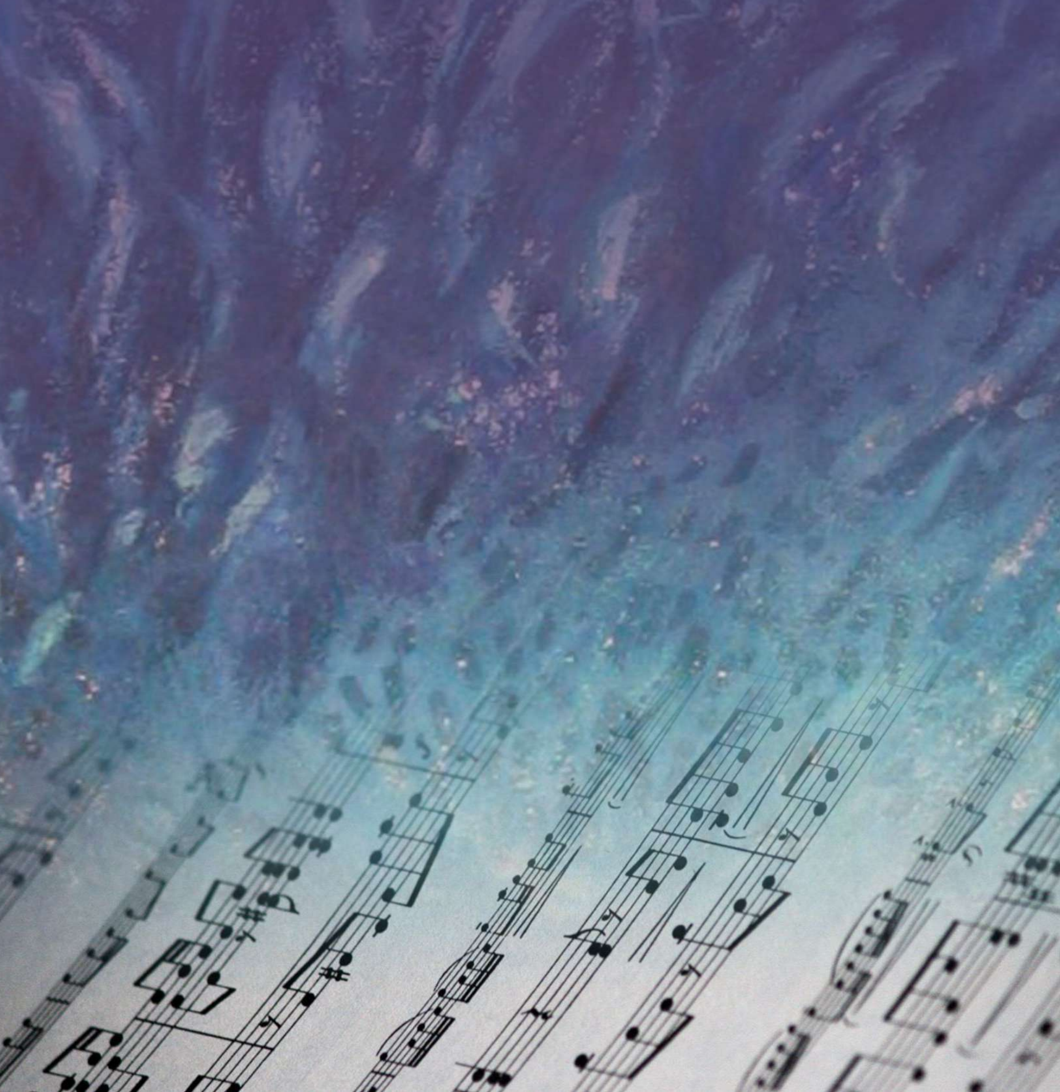Mirela Mercean-Țârc

# Fotograme MuzicoLogice

*Itinerarii subiective în Clujul Muzical*



Presa Universitară Clujeană

**Mirela Mercean-Țârc**

# Fotograme MuzicoLogice

*Itinerarii subiective în Clujul Muzical*

*Referenţi ştiinţifici:*

**Prof. univ. dr. Carmen Mihăescu**
**Conf. univ. dr. Anamaria Mădălina Hotoran**

**ISBN 978-606-37-0319-5**



**Tehnoredactare computerizată: Alexandru Cobzaș**

**Universitatea Babeş-Bolyai**
**Presa Universitară Clujeană**
**Director: Codruța Săcelean**
**Str. Hasdeu nr. 51**
**400371 Cluj-Napoca, România**
**Tel./fax: (+40)-264-597.401**
**E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro**
**http://www.editura.ubbcluj.ro/**

**Mirela Mercean-Țârc**

# Fotograme MuzicoLogice

*Itinerarii subiective în Clujul Muzical*

**Presa Universitară Clujeană**

**2018**

# Cuprins

# Cuvânt înainte

Efervescența vieții culturale a orașului de pe malul Someșului a fost întotdeauna una dintre emblemele cetății. Muzica își împlinește rostul și menirea de a oferi bucurie și înălțare sufletească citadinilor în cele patru sanctuare dedicate ei: Opera, Națională Română, Opera Maghiară, Filarmonica Transilvania, Academia de Muzică „Gh. Dima". Spectacole de operă și de balet, concerte simfonice și camerale, simpozioane și conferințe, concursuri și recitaluri, festivaluri de prestigiu, lansări de carte sunt doar câteva dintre evenimentele generoase cu care cetatea îmbie anual melomanii de pretutindeni.

Itinerariile mele subiective în Clujul Muzical s-au concretizat în câteva cronici, interviuri și recenzii scrise în perioada 2005–2015 unele nepublicate, majoritatea publicate în diverse reviste, cotidiene locale sau naționale, tipărite sau *on line* cum ar fi: *Adevărul de Cluj,* revistele locale *Tribuna, Filarmonia* și *Orașul* (revistă de cultură urbană), *Intermezzo* (revistă a Academiei de Muzică „Gh. Dima")*, Studia Musica Universitatis Babes-Bolyai (*două interviuri publicate în limba engleză, aici în versiunea română) revista *Actualitatea Muzicală* din București, și on line*, 14 plus, Contemporary Music Journal, Lirika.ro, Almanah Euterpe, Hungarian Opera Cluj-Napoca – site.*

Abordarea genurilor jurnalistice a fost sporadică dar constantă ca preocupare, adiacentă scrierilor științifice și activității mele pedagogice, fapt ce se poate observa din stilul ușor rigid, uneori poate prea încărcat cu termeni de specialitate, alteori poate prea patetic. Riscurile unei asemenea întreprinderi sunt multiple: stereotipii, repetări, fraze prea lungi sau detaliate, redundanțe, ș.a., însă consider că este important ca acele investiții de energie, timp și sentiment pe care compozitorii și interpreții le fac pentru public în slujba frumosului muzical, merită un *memento,* „o piedică în calea uitării" (apropo de stereotipii). Nu toate revistele în care am publicat au rezistat probei timpului iar vizibilitatea precum și difuzarea unora dintre revistele de cultură locale au întâmpinat mari dificultăți, după cum se știe. Astfel, cred că mulți dintre protagoniștii spectacolelor, recitalurilor, concertelor, compozitori sau interpreți chiar și melomani, nu cunosc conținutul acestor scrieri. Cuprinderea lor într-un volum care conține și o listă de nume, sper să fie de folos celor ce se regăsesc în ea sau celor care doresc doar să privească prin pelicula fotogramelor muzicologice, un crâmpei din muzica ce a prins odată viață aici, pe meleaguri transilvane.

Mirela Mercean-Țârc

# CRONICI

## Festivalul „Cluj Modern"

### *Young is modern* sau Festivalul „Cluj Modern" 2015

Aflat la cea de-a XI-a ediție, Festivalul „Cluj Modern" s-a desfășurat în perioada 18–24 aprilie sub generoasele simboluri ale tinereții și modernității. Directorul Festivalului, compozitorul Adrian Pop a deschis porțile acestei sărbători a muzicii contemporane aflate sub auspiciile Capitalei Europene a Tineretului amintind publicului că din cele șapte concerte programate, șase sunt interpretate de tineri: *Cvartetul Arcadia, Ansamblul Ad-Hoc* condus de Matei Pop, cvartetul de jazz *Elena Mîndru Finnection*, *Trio Axis Mundi*, trioul vocal *Five o'clock.* Nu numai ipostazele interpretative ale tinereții au fost reprezentate în festival ci și cele ale creativității, din 37 de compozitori prezenți prin lucrări muzicale, 16 au fost tineri și foarte tineri, chiar proaspăt absolvenți de masterate sau doctoranzi.

Programul manifestărilor a inclus un Simpozion Internațional de Muzicologie cu incitantul titlu *Seeing Sounds, Hearing Images* avându-l în calitate de *keynote speaker* pe celebrul muzicolog Nicholas Cook de la Universitatea din Cambridge precum și importanți invitați din țară, din Polonia și Germania. Cursuri de măiestrie și conferințe au ținut treaz interesul interpreților, muzicologilor și nu numai: *Contribuția compozitorilor români la istoria muzicii spectrale* susținută de compozitorul Octavian Nemescu și conferința *Cultures of recording* a muzicologului Nicholas Cook au întregit atmosfera de efervescență a cunoașterii, alături de cursul de măiestrie pianistică ce a purtat amprenta maestrului Theodor Paraschivescu. La cote maxime de audiență s-a situat clasa de măiestrie susținută de violoncelista Diana Ligeti, profesor la Conservatorul Național Superior din Paris precum și conferința acesteia intitulată: *„Aspecte conceptuale idiomatice și interpretative ale scriiturii moderne pentru violoncel: scordaturi atipice.* Prezența Dianei Ligeti ca solistă într-un concertul cameral alături de trioul *Axis Mundi* precum și în concertul final alături de orchestra Filarmonicii Transilvania avându-l la pupitru dirijoral pe Horia Alexandrescu, a fost un privilegiu pentru audiență. Fiecare seară a fost incitantă, fiecare eveniment a marcat o contribuție de substanță în ceea ce privește percepția spiritului muzicii contemporane de către public.

Așa cum ne-am obișnuit în ediția precedentă, un recital *Cluj à la carte* a inaugurat desfășurarea de forțe creative ale festivalului printr-un recital alcătuit din muzica transilvăneană.

Lucrarea *Coșmar* pentru trombon și pian, scrisă de Cristian Bence-Muk a etalat o dramaturgie sonoră vie, cu evenimente incitante în care a excelat spiritul ludic și ironia. Simbolistica muzicală transparentă în această nouă lucrare vehiculează motive scurte, în dialog imitativ cu tentă melancolică sau sugestii de liniște înfricoșătoare în alternanță cu ostinatouri incisive, obsedante, ornate cu clustere. Compozitorul întregește atmosfera și prin accente asimetrice într-un dialog rapid ce culminează cu bătăi în pian, lovituri cu piciorul în podea și un strigăt de groază în final. Cei doi soliști, pianista Vera Negreanu și trombonistul Mircea Neamț au realizat magistral acea gradație tensională menită să pună în valoare mesajul lucrării într-o interpretare ce va rămâne, credem, de referință.

*Sonata pentru fagot solo* compusă de Iulia Cibișescu-Duran ne-a împărtășit prin interpretarea inspirată a lui Cătălin Lup, o poveste despre singurătăți, un monolog interior pendulând între expresia lirică sau incisivă, punctată cu multifonice, frulatti, articulări variate, pregnante retoric.

În *Meta(l)reflexion* pentru corn și mediu electronic, în primă audiție absolută, compozitorul Ciprian Pop a explorat timbral sunetul cornului în ecou (reverb) creând un grund sonor alcătuit din sonorități spectrale în care domină ideea coloristică a sunetului de metal. Jocul de semnificații *meta-metal* implică o stratificare a stării sonore cu ea însăși prin preluarea în timp real de către computer a evenimentelor sonore create pe loc de instrumentist și combinarea cu materiale electronice gata prelucrate. Gavril Cupșa la corn și Ciprian Pop la sintetizator au creat o spațialitate sonoră vie imagistic, în care se insinuează vagi semnale păstorești sau sonorități masive cu efect copleșitor (...poate o reflectare asupra rolului și funcționalității semnalelor instrumentului de-a lungul istoriei).

Cu lucrarea *It Take's Five,* compozitorul Răzvan Metea, pornește ca referent tematic de la celebra piesă de jazz a lui David Brubeck ce se insinuează într-un proces variațional subtil în dialogul instrumental al cvintetului de suflători alcătuit din Alexandru Rebreanu la flaut, Bence Haaz la oboi, Răzvan Poptean la clarinet, Gavril Cupșa la corn, Cătălin Lup la fagot. Diversele „comentarii" muzicale au acoperit o paletă largă de expresii, de la spiritul giocoso sau parafraza burlescă (cu parfum cvasi modal) la momente de tip improvizatoric, libere, de la umor și ironie fină, la transfigurări sonore cu profil abstract, toate relevând un proces deconstructiv și reintegrativ tematic, în care șuieratul, exclamațiile interpreților au sporit efectele de surpriză prezente în toată lucrarea.

În partea a doua a concertului, *Cinci tablouri cu umbre(le),* pe o muzică de Constantin Rîpă, este un spectacol inedit, rezultat din dramatizarea muzicală a unor poeme semnate de poeți clujeni: Sânziana Mureșan, Ovidiu Pecican, Marcel Mureșanu, Constantin

Cubleșan, Ion Mureșan. Regizoarea Ina Hudea și scenografa Liliana Moraru au adaptat metaforei muzicale și poetice o poveste-mozaic construită din personaje arhetipale, situații, instantanee, ivite de sub „umbrele colorate". Toate, odată consumate, devin efemeride, devin amintire, umbre. Muzica este eclectică, insidioasă, folosind citatul în sens parodic, umorul negru, absurdul în imagini muzicale cu irizații suprarealiste, uneori comice alteori sentimentaliste (intonații de romanță), uneori sarcastice (amendarea unor clișee) alteori de un lirism voit exagerat, și lista ar putea continua. Tinerii interpreți, Timea Fülöp-soprană, Laura Essig – mezzosoprană, Andrei Cheteleș – bariton, Sergiu Coltan-tenor și Ion Stancu-bas, au convins publicul printr-un joc scenic natural, prin tehnică vocală bună, prin prospețimea și spontaneitatea adaptării la un discurs spectacular metanarativ. Partenerii pianiști, Lucian Dușa și Cornelia Cuteanu, au contribuit la coerența expresivă a spectacolului și la unitatea lui.

Sigla „Young is Modern" a surprins o realitate, aceea că toți participanții sunt spirite tinere și moderne indiferent de vârstă. Căci cei ce doresc să fie conectați la pulsul muzicii de azi, fie în ipostaza de creatori, fie ca interpreți, fie în public, își păstrează aceste calități. Concertele asupra cărora voi reveni în numerele următoare, au ridicat festivalul la nivelul unei sărbători a spiritului muzical contemporan.

Cronică publicată în revista *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,* nr. 83/10 mai, 2015

## Festivalul „Cluj Modern" 2015 – *Vox cum Cordes*

Duminică 19 aprilie, 2015, în cadrul manifestărilor sărbătorii muzicii contemporane găzduite de Festivalul „Cluj Modern" ediția a XI-a, cea de-a doua seară a prilejuit întâlnirea publicului cu două prestigioase formații muzicale: *Cvartetul Arcadia*, și duetul alcătuit din soprana Mihaela Maxim și pianistul Horea Haplea, într-un recital memorabil intitulat *Vox cum Cordes.* Amfitrionul serii, prof. univ. dr. Adriana Bera, a tălmăcit semnificațiile titlului, prin raportarea la tradiție ca bază a oricărei modernități, la simbolistica milenarei împletiri dintre voce și instrumente, a relației fecunde dintre sunet-cuvânt, poezie-muzică. Prezentând itinerariul muzical în spațiul și timpul secolului XX, prin lucrările și compozitorii din Cluj, Budapesta, Viena, Iași, Rusia și înapoi, *via* Transilvania, Adriana Bera, a amintit ideea unității repertoriului cameral ales de *Cvartetul Arcadia*, în întregime bazat pe motivul B.A.C.H. Un motiv muzical bogat în semnificații și generos în posibilitățile de prelucrare serială sau liber variațională reflectate atât în *Cvartetul de coarde op. 28* de Anton Webern cât și în *Cvartetul op. 6 nr. 1* de Ernst Křenek sau în *Reflecții pe tema B.A.C.H.* de Sofia Gubaidulina, ultimele două fiind interpretate în primă audiție.

În debutul programului, *Cunună: Trei cântări din Cântarea Cântărilor,* a reunit trei splendide lieduri de dragoste semnate de György Orbán: *Adormisem/Ruth/Iubitul inimii mele.* Fost discipol al lui S. Toduță, György Orbán este în prezent profesor de compoziție la Academia „Franz Liszt" din Budapesta. Un nume ce completează panoplia marilor compozitori maghiari originari din Transilvania, din care fac parte nume ilustre ca Bela Bartók, György Ligeti sau György Kurtág.

Interpretarea Mihaelei Maxim și a pianistului Horea Haplea a revelat o dramaturgie sonoră vie, ilustrativă, cu un dinamism sonor oscilând măiestrit din zona unui lirism cald, sentimental, delicat și feminin către volute monumentale împlinite în culminații intensive de mare efect. Publicul s-a lăsat prins în mrejele frumuseții sonorităților create de cei doi interpreți, în culoarea caldă și sinceră a timbrului femeii îndrăgostite, în seninătatea și sinceritatea desprinse din puritatea incantatorie sau narativă a versurilor, toate potențate de sonoritățile delicate sau pline, cărnoase, dramatice, întruchipate de pianist, realizând un tandem interpretativ de excelență artistică.

*Cvartetul de coarde* op 28, scris de AntonWebern în 1938, este ultima lucrare a marelui compozitor. Condensată ca expresie, cu un material unitar prin tematica și prelucrarea serială a motivului B.A.C.H. (a cărui recurență este și inversarea) niciodată adus în aceeași ipostază sonoră, lucrarea presupune o inventivitate maximă în deslușirea logicii muzicale, inventivitate demonstrată magistral în varianta propusă de *Cvartetul Arcadia*. O interpretare de mare forță în decriptarea sensurilor retorice ale lucrării, de referință am putea spune, pentru arta performativă contemporană.

Liedurile alese de Mihaela Maxim și Horea Haplea în a doua parte a recitalului constituind ciclul *Întoarceri la Blaga,* au fost create de compozitorii ieșeni Viorel Munteanu, Ciprian Ion și Leonard Dumitriu, pe versurile poemelor: *Ioan se sfâșie-n pustiu, Visătorul, Vreau să joc.* Compuse în 2013 și interpretate în primă audiție în cadrul festivalului „Cluj Modern", lucrările reprezintă trei ipostaze creative diferite dar convergente în datele esențiale ale limbajului și gramaticii muzicale, ipostaze ce conturează evoluția a trei generații aparținând școlii ieșene de compoziție. Sunt trei tablouri muzical-poetice contrastante ca atmosferă și expresivitate. Primul, reconstituie muzical zbuciumul lui *Ioan în pustie* într-o varietate de sensuri expresive, exclamativ, implorator, lipsit de speranță. Dramatismul și tragismul s-au completat într-o interpretare viguroasă, de o nobilă amplitudine a trăirii. În *Visătorul,* interpreții au tălmăcit expresia poetic-muzicală cu delicatețe și sensibilitate, cu tandrețe și spirit ludic. Recitativul – arioso al melodicii s-a împlinit în timbrul vocal transparent, cu irizații albe, șoapte, elemente de *sprechgesang* în perfectă simbioză cu sonoritatea caldă și diafană a tușeului pianistic. Ultima piesă a ciclului, aforistică și sugestivă, într-un giusto dansant cu accente asimetrice, a fost interpretat cu expresia unui giocoso robust, în care elemente folclorice, desenele melodice

avântate, microrefrenele, au asigurat succesul, reconfirmând publicului (dacă mai era nevoie) măiestria componistică a compozitorului.

Un nou popas în școala componistică ieșeană a cuprins liedurile *Rondelul privighetorii între roze* pe versurile lui Macedonski de Ciprian Ion și *Viața ca o ghilotină* de Leonard Dumitriu, pe versuri de Vasile Burlui, lieduri postmoderne de referențialitate neoromantică compuse în 2010 respectiv 2012. Lirismul cu irizații sumbre creat de Ciprian Ion, de o mare intensitate a sentimentului, a fost interpretat cu subtilități coloristice într-o *mezzavoce* sensibil condusă de Mihaela Maxim pentru a recrea atmosfera nocturnală, razele de argint ale lunii, vraja „sublimei măiastre". Un lirism cu tente de nostalgie, realizat prin oaze de cadențări tonale, de referențialitate neo/postromantică a colorat discursul, de altfel eterogen stilistic, creat de Leonard Dimitriu, în perfectă osmoză cu sensurile poetice, și recreat de interpreți printr-o perfectă dozare a exprimării, între sensibilitate și dramatism.

Bazat pe o scriitură savantă de mare forță și extindere dramaturgică, *Cvartetul op. 6 nr. 2* de Ernst Křenek, compus în 1931, proiectează motivul tematic central B.A.C.H. către dimensiuni, profunzimi și rafinamente timbrale de factură și expresivitate simfonică.

Îmbrăcat în diverse forme și metamorfoze stilistice, cvartetul se prezintă auditorului într-un limbaj neoclasic în care amplele desfășurări polifonice reliefează motivul principal ca un liant al cărămizilor muzicale care construiesc temporal, prin interpretare, un imens edificiu sonor, un omagiu adus uriașului geniu bachian. Măiestria cu care *Cvartetul Arcadia* a construit acest edificiu a fost cu adevărat impresionantă. Atât în perfecta sincronizare a ansamblului cât, mai ales în „unisonul expresiv", în unitatea de gând și trăire. De la timbrul cald, vibrat și sensibil al sonorității întregului, la pasajele solistice sau de virtuozitate realizate cu perfecțiune de cristal, de la măiestrita preluare a sunetului în dialogurile polifonic imitative, la modelarea substanței sonore pentru a crea o coloristică diversă și/sau a recrea sensuri muzicale, impresia unui timp artistic trăit cu intensitate maximă nu a părăsit auditorul, în pofida dimensiunilor gigantești ale lucrării. Evenimentele sonore s-au succedat palpitant: elementele de marș grotesc îmbinate cu sugestia ironică neoclasică, scriitura de fugă, strictă, dublă, triplă, alternând cu pasaje ostinate, de tocata *alla barbaro,* ample desfășurări dezvoltătoare succedate de momente în pizzicato la unison, sau fragmente de intimă și poetică expresivitate. O lucrare amplă, cu adâncimi de mesaj, interpretată magistral de un ansamblu tânăr în care „talentul, inteligența, dăruirea și pasiunea se îmbină fericit cu autoexigența" după cum a afirmat Adriana Bera, un adevărat model pentru tinerii care doresc să pornească pe drumul performanței.

După pauză, în partea a doua a concertului, liedurile create de Șerban Marcu în 2003, pe versuri de Lucian Blaga, au oferit publicului trei metafore sonore de mare anvergură a sentimentului, a căror interpretare credem din nou că va rămâne referențială. Ampla

desfășurare sonoră, patosul și impetuozitatea imaginilor muzicale în concordanță cu „nemărginirea trăirii” din versurile blagiene, au fost ardente în liedurile *Sus* și *Vreau să joc* interpretate de Mihaela Maxim și Horea Haplea. Pianul este conceput ca elementul expresiv de forță, creând volute ale dinamismului și energiei artistice ce acumulează și desfășoară forță conflictual dramatică. În liedul *Liniște,* „încremenirea clipei” oscilațiile melodice ostinate, culoarea transparentă a vocii în filato, au recreat atmosfera selenară, neoimpresionistă din care crește „glasul sângelui” ce clocotește în acumulările tensional-energetice ale pianului și în *sprechgesangul* cântăreței în partea mediană a liedului, pentru a se sparge în liniștea reprizei, șoptită, stinsă lăsând ascultătorului amintirea unui moment de perfecțiune a clipei trecute.

Cu *Reflecții pe tema B.A.C.H.,* lucrare scrisă în 2002 de compozitoarea de origine ex-sovietică Sofia Gubaidulina, *Cvartetul Arcadia* ne-a mutat din nou centrul de trăire în zona excepționalului. Scriitura cu desene abstracte, în *glissandi* ce sugerează aspirația ascensională, atmosfera eterată, texturile discursive scurte, aluzive, sugestiile la scriitura bachiană, citatele inserate în discursul disonant, de abia sesizabile, toate au fost recreate magistral în interpretare. O zbatere sonoră sisifică într-un continuum ascendent versus descendent, creează fie zone dinamice, fie segmente sonore statice, contemplative, meditative, reflectând poate, simbolic, viața și moartea, înălțarea și căderea, aspirația și înfrângerea, *vox mundi* și *vox celestis.* O efigie sonoră finală cu numele marelui înaintaș, idol al compozitoarei alături de Anton Webern, încheie acest fascinant univers sonor, oferit publicului în dar de interpreții *Cvartetului Arcadia*.

Ultimul opus al serii a reunit cele două ansambluri în *Fünf Liebeslieder,* pe versuri de Rainer Maria Rilke, retranscrise de compozitorul lor Adrian Pop din varianta voce-pian în inedita variantă cvintet (cu voce). Un opus de mare forță a expresiei muzicale, născut din inspirația generată de reunirea acestor extraordinari artiști interpreți.

Cele cinci lieduri de dragoste au încântat publicul prin bun gust și inspirație, prin rafinamentul sugestiilor stilistice și măiestria combinării culorilor armonice și timbrale străbătute de un insinuant spirit vienez. Am găsit aici parfum expresionist dar și frumuseți mahleriene subtil întrețesute în textura discursivă muzicală, nostalgice reconstituiri ale unui stil *giocoso* cu aromă de *fin de siécle* vienez în liedul secund. O retorică a însingurării și înserării, o transfigurare a spiritului nopții întruchipate de motive scurte, întretăiate, mozaicate, cu așteptări și rezolvări wagneriene, în liedul al treilea. Vocea în *travesti,* tratată ca instrument în ansamblu și vocalitatea solisticii instrumentale, au realizat un „camuflaj” timbral încântător. Aluziile la spiritul cântului medieval al minnesingerilor, cu desene melodice eflorescente, străbătute de nostalgii modale din liedul al patrulea, finalul cu profunzimi și irizații de poezie sonoră a suferinței, ori poate a unei melancolii însingurate, au contribuit la impresia unei seri memorabile, în care mari

interpreți și-au pus talentul în slujba descoperirii și redescoperirii unor comori ale muzicii contemporane.

Cronică nepublicată (trimisă la revista *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal*)

## *Ars Nova* și *Ars Digitalis* în Festivalul „Cluj Modern" 2013

Cele două ipostaze ale muzicii contemporane, arta digitală și arta realizată cu mijloace acustice reprezintă două dimensiuni esențiale ale sonorului, pe care organizatorii festivalului „Cluj Modern", compozitorii Adrian Pop, Cornel Țăranu, și Vasile Jucan rectorul Academiei de Muzică „Gh. Dima", le-au propus publicului în cea de-a cincea seară de evenimente. Două moduri de exprimare a spiritului avangardei prin arta sunetelor, două generații de compozitori care s-au întâlnit pentru a exprima „spiritul timpului" într-un concert de prime audiții: „generația de aur" a componisticii românești reprezentată de compozitorii Ulpiu Vlad, Viorel Munteanu, Octavian Nemescu, Costin Miereanu și Cornel Țăranu într-un recital mare clasă realizat de ansamblul Ars Nova condus de C. Țăranu și generația „digitalilor", „computeriștilor", experimentaliștilor ultimelor frontiere ale expresiei sonore în muzica „asistată de calculator": Călin Ioachimescu, Adrian Borza, Ciprian Pop, Miguel Azguime, Tudor Feraru. Gazda primei părți a serii a fost Adrian Borza compozitor, programator, interpret, regizor-arhitect de sunet, atribute pe care le cumulează de altfel toți ceilalți creatori de muzică electronică sau electroacustică. Căci această muzică presupune, pe lângă procesul compozițional de programare, de prelucrare a materiei sonore prin mijloace electronice (sinteză aditivă, substractivă, granulară sau sinteză în timp real) și un al doilea filtru, cel al strategiilor de redare a acestei muzici, întrucât ea ajunge la ascultător prin intermediul difuzoarelor. Sunetul prelucrat electronic câștigă astfel un nou parametru, o nouă dimensiune prin spațializarea sa. Evenimentele sonore sunt gândite de compozitorul–regizor și arhitect în așa fel încât să creeze cadre, imagini sonore cu o cinetică proprie, care se mișcă în adâncime, înălțime în planuri apropiate, mediane, depărtate calculate în coeficienții de receptare. Auditorul percepe astfel structura sau arhitectura proprie unui spațiului sonor ideal propus de compozitor, care rezonează în structurile profunde ale mentalului ascultătorului cu spații imaginare declanșate de asocieri preluate din realitatea obiectuală sau nu. Cele șase difuzoare plasate în fundal, în lateral și în spatele sălii Studio a Academiei de Muzică „G. Dima", au asigurat arhitectura sonoră a spațiului muzical realizat printr-un mini acusmonium (orchestra de de difuzoare, instrumentul de redare a muzicii electronice–acusmatice). Invitația la audiția creativă, lumina estompată, atmosfera de atelier cosmic, au facilitat descătușarea fanteziei și imaginației ascultătorilor.

Prima lucrare a serii a fost *Digital Birds* pentru mediu electronic, creată de Călin Ioachimescu în 2002. Auditorul a putut sesiza un peisaj sonor efervescent, luxuriant, exotic realizat din sunete prelucrate electronic prin sinteză, asociate cu triluri de păsări, zgomote ale unei păduri imaginare, sunete de „cristal", foșnete, fîlfâiri de aripi, zbateri, susur de apă și picături de poaie, grund sonor grav, amenințător, glissando-uri cu sugestii de lamento, liniște și, în repriză, reapariția timidă a trilurilor, un triumf al vieții asupra răului, morții, dispariției.

Ciprian Pop își intitulează lumea sonoră creată, *Peisagii,* un arhaism care ne poate conduce la ideea meditației asupra timpului sau/și a ieșirii din el. Bătăile regulate ale unei imense pendule deschid, marchează și închid un discurs muzical generos în evenimente și obiecte sonore spațializate: pante sonore ascendente, descendente, zgomote, grunduri, planuri rarefiate și aglomerate, într-o pendulare continuă între teluric și aerian în care zborul pare a fi starea de primordială a visării.

Cu lucrarea *Le Dicible Enfin Fini* ce aparține ciclului *Soul Itinerary,* Miguel Azguime pătrunde în intimitatea sunetului – cuvânt/sunet muzical – sunet vorbit. Pornind de la o frază scurtă extrasă dintr-un poem, compozitorul deconstruiește prin decupare, descompunere, metamorfoză, sinteză, fonemele în forma lor rostită, reconstruind un discurs alcătuit din noi structuri sonore care trec granița dinspre rostire către muzică și invers, reprezentări ostinate ale unor șoapte, oftări, horcăieli, gâfâieli, cu o valoare incantatorie și o culoare demoniacă, înspăimântătoare care prin accelerare și sinteză se metamorfozează în zgomote sau sunete mecanice nedetectabile în realitatea sonoră cunoscută – oscilare între uman și inuman, metaforă a pierderii sensului.

Tudor Feraru, în piesa *Crepuscul* pentru mediu electronic integrează sonorităților electronice timbrele acustice ale orchestrei de coarde și a clarinetului. Cele două lumi sonore, cea virtuală simbolizând poate contemporaneitatea și cea „naturală" – un superb citat wagnerian ce poartă toate nostalgiile romantice, se întretaie, apar și dispar, clarinetul solo fiind protagonistului finalului încheiat brusc, neconcluziv, ca o retezare a aspirației către ....

*Drones,* pentru vioară solo și computer interactiv iPFH este în același timp o creație muzicală dar și de programare, semnată Adrian Borza, interpretată de violonistul Ladislau Csendes și de compozitor (la computer). Discursul muzical se coagulează în jurul ideii acumulării lente de sunete în structuri acordice numite drone (isoane, trântori). Computerul preia sunetele viorii din mediul sonor în timp real, precum și modalitățile de atac, intensitatea sonoră, eșantioane ale culorii spectrale, construind „drone" și asistând procesul compozițional „pe loc" prin raportare continuă la reperul acustic instrumental. Se naște astfel o lume de sonorități continuu înnoită cu fiecare reprezentare, o atmosferă care îndeamnă la meditație conducând ascultătorul într-un spațiu sonor

modelat din propriile elemente, din care se degajă atemporalitate, sau un sentiment al continuumului spațio-temporal.

Programul Ars Novei a fost prezentat de amfitrionul părții a doua a recitalului, directorul fondator al festivalului, academicianul Cornel Țăranu. În lucrarea *Pentru voi* de Ulpiu Vlad, pentru ansamblu și soprană, interpreții au construit un discurs punctualist cu elemente aleatorii, în care improvizația pe silabe *ad libitum* realizată de soprana Daniela Păcurar a adus sugestii de melopee cvasifolclorică cu înflorituri și elemente de cânt gregorian. Pianista Codruța Ghenceanu și clarinetistul Mihai Toader au dat viață *Ipostaze*-lor compozitorului ieșean Viorel Munteanu lucrare compusă în 1971, în primă audiție la Cluj. Un discurs îmbinând texturalitatea abstractă cu un lirism „ascuns" sau declarat în citatele cu parfum folcloric, de colindă, în „ipostaze" bitonale, imitative, de improvizație doinită, în ostinato-urile cu caracter dansant îngroșată în final către parodie, și efecte virtuozistice ale clarinetului solo (slap tongue).

Compozitorul Octavian Nemescu a scris lucrarea *Cristiascensiocello pentru ansamblu* în 2007, în amintirea fiului său, regizorul Cristian Nemescu. Lucrarea degajă o atmosferă atemporală, statică, ce se datorează unor constelații de sunete ce gravitează în jurul aceluiași centru sonor, cu o atracție aproape gravitațională către acest sunet, intervale cu un conținut posibil simbolic cum sunt cvartele, secundele lungi, glissando-urile cu efect de lamento, conturează o atmosferă ireală, de continuum, întreruptă brusc, retezată ca un gest implacabil.

Costin Miereanu, concepe lucrarea sa *Distance zéro,* pentru clarinet bas și percuție pe principiul concertant al întrecerii sau al distanței zero dintre specificul celor două instrumente: al percuției care se melodizează și al clarinetului care treptat se „percutizează". Glissando-ul, trilul, tremollo-ul, slap-tongue, impulsuri sonore preluate din spectrul armonicelor, sunt gesturi sonore efigie supuse dialogului concertant Toate au conturat prin intermediul celor doi interpreți de excepție, Mihai Toader și Emil Simion, un discurs de mare subtilitate coloristic–timbrală.

Ultima lucrare a recitalului a fost *Triade* pentru ansamblu, compusă de C. Țăranu în 2011, „în memoria unei persoane dragi", profesoara și pianista Gerda Türk. Pornind de la efigia sonoră ce cuprinde anagrama muzicală a numelui pianistei, compozitorul concepe o lucrare amplă, dramatică, în care domină alternanța discursivă ansamblu – soliști creând un tip de retorică muzicală bazată pe variația continuă a structurilor muzicale. O lucrarea cu forță de reprezentare și vigoare a expresiei, calități ce se impun în toate creația compozitorului și care-l mențin la cotă ridicată în preferințele ascultătorilor de muzică contemporană.

Cronică publicată în revista *Tribuna,* Cluj Napoca, anul XII, 16–31 mai, 2013

## „Cluj Modern” 2013 – *Á la Carte*

Ediția a 10-a a festivalului „Cluj Modern” a întrunit un număr impresionant de prime audiții ale unor lucrări semnate de compozitori moderni și contemporani, români și străini, într-o debordantă descătușare de forțe creative și de energie interpretativă, pe parcursul celor șase zile de sărbătoare a muzicii contemporane. Lucrări camerale, concertistice și simfonice, o operă *dada, La deuxieme Aventure celeste de Monsieur Antipyrine* compusă de Ionică Pop după Tristan Tzara, un balet în șapte monologuri, *Eva,* de Liviu Dănceanu, precum și lucrări de muzică electroacustică și nu în ultimul rând, un simpozion muzicologic internațional intitulat „Capcane și riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notație, interpretare”, au conturat un „eveniment al creativității, modernității, dialogului, invenției și colaborării” după cum a declarat directorul festivalului compozitorul Adrian Pop.

În cea de-a treia seară, organizatorii au imaginat un scenariu exclusivist în care personajele *alias* lucrări, compozitorii, interpreții au conturat un meniu alcătuit din „delicii” muzicale cu „savoare” transilvăneană.

Prin cele *Două dansuri galante* cosemnatarii, Eduard Terényi – compozitor, și ansamblul de muzică veche *Flauto dolce* (blockflöte tenor-alt-sopran) cu Horea Haplea (la clavecin) – interpreți, au adus în scenă parfumul arhaic al dansurilor medievale transilvănene condimentate cu „deraieri” ludic-improvizatorice către lumea cromatismelor modernității.

În tălmăcirea sopranei Mihaela Maxim, două dintre cele *Vier Denkbilder mit Benjamin* compuse în 2004 de Gabriel Irányi au reiterat o lume sonoră abstractizată prin discursul solistic de factură expresionist-atonală corespunzând cu zona rarefiată a sensurilor metaforic filosofice ale poemelor aforistice semnate de Walter Benjamin.

Mihaela Maxim și pianistul Horea Haplea ne-au mai propus o întâlnire muzicală cu universul poetic a doi dintre marii poeți transilvăneni, Ana Blandiana și Lucian Blaga. Liedurile *Baladă* și *Rugăciune* compuse în 1975 de Valentin Timaru ne-au încântat printr-o substanță modală caldă, prin timbrul învăluitor și tandru al vocii interpretei în ipostaze de *lamento,* sau, de extaz și iluminare în liedul *Cerească atingere* (1980) de Sigismund Toduță.

Din generația „de aur” a școlii de compoziție clujene nu putea lipsi Liviu Glodeanu. *Epitaf pentru Miron Costin* (1976) interpretată de ansamblul *Flauto dolce* și Mihaela Maxim, este o lucrare în spiritul avangardei timpului în care se întrezăresc întorsături melodice cu colorit oriental-bizantin bine mascate de un limbaj modal cromatic ce se valorifică în registrul expresiv al ludicului.

Prima parte a concertului s-a încheiat cu *Cvartetul de coarde* a unuia dintre cei mai tineri compozitori reprezentați în festival, Tiberiu Herdlicska, lucrare interpretată de și

mai tânărul cvartet de coarde *Zefiro* (care nu a avut deloc o sarcină ușoară). Conceput din gesturi tematice fărâmițate structural, cu valoare de efigie sonoră (formule cromatice întoarse, glissando, pizzicato, tremollo) cvartetul prezintă o scriitură în care sintaxa apare ca fiind alternativ punctualistă, ostinată, fugată, monodică și omofonă. Se relevă o dramaturgie a contrastelor, cameral versus concertant, precum și o concepție ciclică, o solidă demonstrație de meșteșug componistic bine consolidat la clasa maeștrilor Adrian Pop și Cornel Țăranu.

În partea a doua a programului, duo-ul pianistic Vera Negreanu – Gavriș Mihaela au realizat un minirecital alcătuit din patru lucrări semnate de compozitorii György Ligeti, Vasile Herman din generația „de aur" a componisticii de avangardă și doi tineri compozitori clujeni, Cristian Bence-Muk și Răzvan Metea în ale căror lucrări se distinge „un alt tip de avangardă". Dacă vârful de lance al avangardei modernității a fost constituită pe ideea de structură și experiment ca o consecință a „emancipării disonanței" noua generație de compozitori postmoderni își bazează proiectele componistice tocmai pe această anulare a ideii de nonfigurativ, abstract, disonantic, tenebros și conflictual, construindu-și opoziția estetică pe o solidă promovare a ironiei, a aluziei directe sau indirecte, a bășcăliei sau a pastișei prin exercițiul polistilistic, metastilistic, prin deconstruire și rearanjare, prin refuzul ierarhizării de orice fel, prin permeabilitatea și/sau pluralitatea sensurilor. Astfel, în piesa lui Bence-Muk, intitulată *A few musical horror scene,* ne-am putut amuza cu idiomuri pianistice (clustere în registrul grav, pedalizate intensiv, „urmăriri" pe toată claviatura, ostinato-uri-suspans, efect de ușă care scârțâie) ce reflectă talentul compozitorului de a pastișiza stereotipiile sonore ale genului amintit în titlu. Ne-am delectat într-o „frumoasă călătorie în luna de miere" prin piesa lui Răzvan Metea intitulată *Mariaj,* în care am distins într-o cheie ușor satirică peisaje sonore ce amintesc de locuri exotice, prin aluzii de bossa nova, samba, vals, coloană sonoră de *soap opera* decalate ritmic, distorsionate, „deranjate" deconstruite și rearanjate într-un puzzle de tip postcard alcătuit din instantanee muzicale ce au încântat publicul.

O inedită panoramă a modei grafismului anilor '70 ne-a fost prezentată, inclusiv vizual în *power point,* prin lucrarea lui Vasile Herman intitulată *Grafica musicale per uno o per due pianoforti,* implicând un important coeficient improvizatoric, o partitură pe care cele două pianiste de excepție au reconstruit-o cu fantezie, și o nedisimulată plăcere a jocului virtuoz. Excepționala interpretare a lucrării *Bewegung,* de György Ligeti a revelat o lume sonoră texturală, cu polifonii latente, ostinato-uri asimetrice, planuri sonore subliniate alternativ ce conturează prin elementul repetitivității o atemporalitate a dialecticii muzicale.

Prin cele 5 preludii intitulate generic *Altri preludi minimi per guitara sola 2006,* compozitoarea Iulia Cibișescu-Duran a dovedit o bună stăpânire a retoricii discursului chitaristic conturând ipostaze miniaturale ce conțin aluzii la melancolia spațiul iberic dar

și la recitativul mioritic sau instrumental baroc. Chitaristul Constantin Andrei a exprimat cu sensibilitate și siguranță în proporții echilibrate atât spiritul meditativ cât și cel pasional-temperamental din aceste preludii.

Ultima lucrarea a serii a aparținut tânărului compozitor Dan Variu. Intitulată *Interior with a gentlemen playing a lute and a lady singing (tablou de epocă)* lucrarea se înscrie în genul teatrului vocal-instrumental de tip parodie, în care interpreții Mihaela Maxim, Constantin Andrei, ansamblul flauto dolce „joacă" în haine de epocă (secolul XVII). Îngroșând tenta parodică la cea de bășcălie, acțiunea muzicală pornește de la o monodie modală renascentistă cântată de o lady simandicoasă, convențională și plină de ifose cu cățelul aferent, acompaniată la chitară (lăută) și flaute de servitorii obraznici pe care încetul cu încetul îi scapă de sub control, ei dorind să cânte altfel de muzică (poate „muzică contemporană"?). Astfel, tot aranjamentul perfect de poză-clișeu se destramă, se dezintegrează, se transformă într-o isterie colectivă, un dezastru, un veritabil tablou al nonconformismului.

Cronică publicată în revista N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,<br>numărul 59 din 10 mai, 2013

## *Soledades y encuentros* în Festivalul „Cluj Modern" 2013

Solitudini și reîntâlniri muzicale, introspecție și exuberanță, meditație și dialog sunt doar câteva dintre ipostazele artistice exprimate de cei doi protagoniști ai celei de-a patra seri a festivalului „Cluj Modern": Alexandru Gavrilovici – vioară și Costin Soare – chitară. Două ore de muzică contemporană solo, alcătuită – cu o singură excepție – numai din prime audiții, reprezintă în orice context o performanță interpretativă și retoric-muzicală pe care puțini se încumetă să o realizeze.

**Alexandru Gavrilovici**, concert maestru al Orchestrei Simfonice din Berna, având în repertoriul solistic cu preponderență concerte și lucrări camerale moderne și contemporane, a prezentat un microrecital de mare rafinament și măiestrie interpretativă. În suita rapsodică de André Jolivet, interpretul a impresionat prin etalarea unui discurs situat între experimentul virtuozistic și expresia lirică a „cantilenelor" cu parfum melismatic, apogiaturi, note glisate sugerând melopeea rapsodică. În partea a III-a *Intermezzo,* pasajele figurative au fost puse în evidență printr-o tehnica „filigranată", caracterul rapsodic fiind desprins din oscilațiile melodice purtătoare ale un pathos specific. Finale a adus apoteoza concertantă a lucrării. Aceeași măiestrie am admirat-o și în *Sonata pentru vioară solo* 1951, de B.A. Zimmermann, în primă audiție, oscilând între meditație (*Du Schöne Bachlein*) dialog retoric, figurativ, cu idiomuri violonistice de tip concertistic, „ultravirtuozistic" în celelalte părți, dar și în lucrarea *Fresce* (1976), de Cristian Misievici,

creată și interpretată cu o expresie viguroasă, alternând ipostaze ale principiului dansant (maramureșean, bătută, unisonuri, ostinato-uri cu accente asimetrice) și expresia tânguitoare a bocetului. Sonata pentru vioară solo de C. Haffner (1959) s-a adăugat prin finalul spectaculos de joc țărănesc apoteozei dansante cu care s-a încheiat recitalul.

**Costin Soare,** în al cărui repertoriu muzica nouă, contemporană reprezintă o opțiune fericită, a fost protagonistul unor lucrări de mare finețe expresivă: Hans W. Henze *Drei Tentos 1951, p.a.* Leo Brouwer *Balada de la Doncela Enamorada 1981, p.a.,* (imagini cu conotații luminoase, spațializate, calde, conturând două fațete ale iubirii – nostalgia și pasiunea), *Nocturnal* de Benjamin Britten, 1963, p.a. reevocând în cele nouă miniaturi eterogene stilistic un univers nocturn, uneori oniric redat prin elemente de arpegiato sau flageolete sau prin efecte ludice, de parodie: *March like, Gently rocking, Musingly, Restless, etc.* Aceluiași cadru intim, interiorizat, atemporal, cu sonorități estompate și rafinamente coloristice îi aparține și interpretarea piesei *All in twilight* de Toru Takemitsu.

Cei doi interpreți s-au întâlnit în duet – vioară-chitară – în finalul celor două părți a recitalului. Prima parte a fost încheiată de prima audiție absolută a lucrării compozitorului Șerban Marcu, *Variațiuni pe un cântec vagabond.* Lucrarea reprezintă un periplu metastilistic al unui „cântec de cerșetori" din Evul Mediu, metamorfozat într-o Gigă în rătăcirile sale prin Barocul muzical sau într-un Menuet „pudrat" în perioada rococo a Clasicismului muzical. Traversând în pași de vals sentimental Romantismul, ajunge în Rusia transformat într-o elegie nostalgico-patetică de unde migrează în Lumea Nouă pe ritmurile unui swing meditând la aventura devenirii sale în Postludiu. Publicul a fost încântat, răsplătind inspirația și spiritul ludic al compozitorului cu îndelungi aplauze. În pofida orei înaintate, duetul final, a descrețit frunțile, a adus o bună dispoziție contagioasă prin ritmurile din *Dance music* pentru vioară și chitară (2000) ale compozitorului David Smooke.

Cronică publicată în revista *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,*
numărul 59 din 10 mai, 2013

## Simpozion Internațional de Muzicologie în „Cluj Modern" 2013 – *Soledades y encuentros*

Festivalul „Cluj Modern" 2013 aflat la cea de-a 10 – a ediție și coordonat de directorii săi acad. Cornel Țăranu, compozitorul Adrian Pop și rectorul Academiei de Muzică „Gh. Dima" Vasile Jucan, a reunit compozitori, interpreți, public din toată lumea într-o sărbătoare a muzicii contemporane. S-au reprezentat lucrări camerale și simfonice, vocale sau vocal instrumentale, orchestrale, muzică electronică și electroacustică, o operă dada *La Deuxieme Aventure celeste du Monsieur Antipyrine,* scrisă de compozitorul Ionică Pop

după Tristan Tzara, și un balet în șapte monologuri, *Eva* semnată de compozitorul Liviu Dănceanu.

Cea de-a patra zi de festival „Cluj Modern" 2013, o zi plină, a început sub semnul dezbaterii, analizei și reflecției științifice în cadrul „Simpozionului Internațional de Muzicologie" care a avut ca titlu tematic: „Capcane și riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notație, interpretare". Ca în fiecare ediție, organizatorii – compozitorul Adrian Pop și muzicologa Bianca Temeș –, au lansat o provocare participanților, prin termenii propuși înspre dezbatere. Interesante și ofertante reflectării au fost toate comunicările. Profesorul și esteticianul Pavel Pușcaș a deschis dialogul abordând interogativ și din perspectivă semiologică – semantică precum și pragmatică, termenul și ideea de comunicare intramuzicală concluzionând prin vocea lui C.E. Spears că: „sensul actului muzical este inefabil" sau a lui H. Putnam: „semantica nu e posibilă" precum și a lui L. Wittgenstein care afirma că „despre ceea ce nu putem vorbi trebuie să tăcem".

Dorotheea Redepenning de la Universitatea din Heidelberg, Germania a abordat sensul de comunicare intramuzicală din perspectiva structurală a relațiilor dintre parametri muzicali care dau coerență organizării micro și macrostructurale a operei de artă muzicală. Anularea armoniei și a funcționalității sale ordonatoare în cadrul discursului serial-dodecafonic de către Arnold Schoenberg, a condus la pierderea acestei coerențe în comunicarea sensului muzical. Pornind de la jocul de cuvinte *Semn–însemn–consemn,* Liviu Dănceanu a construit un discurs muzicologic sistematic și atrăgător prin plastictatea expunerii, accentuând faptul că, riscurile și capcanele în comunicarea intramuzicală se datorează relativității factorului subiectiv – creativ al interpretatării ce intervine între gând și semn. *Sunete, linii, culori: coduri sinestezice în muzica lui Ligeti,* a fost titlul comunicării Biancăi Țiplea Temeș care a prezentat creația marelui compozitor contemporan în lumina intersenzorialității. În descoperirea cele șapte *Văluri ale transcendenței în discursul muzical,* compozitorul Dan Dediu a pornit de la tezele a doi filosofi germani contemporani, Peter Sloterdijk și Heiner Mühlmann reconstituind simbolic și metaforic posibile sintaxe, eufonii, ehosuri sonore. Compozitoarea Violeta Dinescu (Germania) a expus comunicarea cu titlul *Conotațiile semiografice și interpretative ale efectului de cluster* realizată împreună cu muzicologa Nelida Nedelcuț analizând relația *trihonomică* realizată prin conexiunea semn-obiect-realizare sonoră în creațiile pianistice ale compozitorului român Eduard Terényi precum și în lucrări proprii. Cu spontaneitatea caracteristică personalității domniei sale, Violeta Dinescu a lansat tuturor participanților o generoasă invitație de colaborare la publicarea unei monografii a creației compozitorilor români în Germania la Oldenburg, unde a lansat de mulți ani o prodigioasă activitatea de promovare a culturii muzicale românești moderne și contemporane.

În partea a doua a simpozionului s-au prezentat cinci lucrări reprezentând tot atâtea fațete, ipostaze, ale tematicii propuse. Gabriel Banciu s-a situat pe palierul de

reprezentare al terminologiei legate de *Retorică vs. Forme și analize muzicale.* Urmărind unele clarificări, autorul a pledat cu argument istoric (Burmeister, Kircher, Mathesson, Forkel, Todorov, G. Genette, O Ducroft, J.-M. Schefer) și științific, în favoarea recunoașterii funcțiilor retorice originare ale figurii muzicale. Invitatul din Livorno, Fabio de Sanctis de Benedictis, a analizat două lucrări *Lied* de L. Berio și *Lumen* de F. Donatoni oferind interpreților un model pentru a valida semnificațiile acestor opere muzicale în actul artistic interpretativ. Cu lucrarea *Reflecții asupra conceptului de gen muzical din perspectivă perceptiv-subiectivă și analitic-obiectivă,* Tatiana Olteanu a subliniat în esență, relativitatea convențiilor care desemnează configurarea caracteristicilor genului prin conotațiile subiective precum și din perspectiva interferențelor gen-formă, gen-mediu cultural, gen-limbaj muzical.

Lucrarea compozitorului și muzicologului Corneliu Dan Georgescu (Univ. Heidelberg, Germania) intitulată *Categoriile sintactice muzicale și ideea „substanțelor primordiale”* a avut în centrul preocupărilor științifico-eseistice *Arhetipul ca factor de legătură între diferitele niveluri de comunicare artistică”* oferind un model analitic din perspectiva interpretării celor patru elemente esențiale: pământ – apă – aer – foc, în corelare și prin asocieri simbolice cu cele patru *categorii* sintactice ale discursivității muzicale: *Terra – omofonie, Aeter – monodie, Aqua/Ignis – polifonie/eterofonie.*

În încheiere, Alain Paris, (Paris – Franța) *keynote speaker* al conferinței, a evocat personalitatea umană și creatoare a compozitorului francez Henry Dutilleux, subliniind importanța și constanta originalitate a stilului său în pofida parcurgerii a trei sferturi din veacul cel mai „neliniștit”, mai avangardist al istoriei muzicii. Calitatea umană specială, modestia și generozitatea fără egal, dragostea pentru poezie și pictură l-au menținut tânăr în spirit până astăzi când este un venerabil nonagenar. Omagiul adus lui Dutilleux s-a concretizat de asemenea în dirijarea lucrării *Métaboles,* în primă audiție românească, în ultima seară de festival, interpretată de orchestra Filarmonicii Transilvania.

Seara a fost „încununată” cu un superb recital de chitară și vioară solo susținut și, intitulat de organizatori *Soledades y Encuentros* Singurătățile solistice ale viorii au fost aduse magistral la viață de Alexandru Gavrilovici (Concert maestru al orchestrei din Berna) și au cuprins prime audiții ale lucrărilor: *Suite rapsodique* de André Jolivet, *Sonata pentru vioară solo* de B.A. Zimmermann, *Fresce* de Cristian Misievici, *Sonata pentru vioară solo* de Cristobal Haffner. Singurătățile chitarei au fost exprimate prin măiestria interpretativă a lui Costin Soare în: *Drei Tentos* de Hans Werner Henze, *Balada della Doncella Enamorada* de Leo Brouwer, *Nocturnal* de Benjamin Britten și *All in Twilight* de Toru Takemitsu. Întâlnirile fericite i-a reunit în duet pe cei doi protagoniști ai serii care au interpretat *Variațiuni pe un cântec vagabond* Șerban Marcu, o fascinantă „călătorie stilistică” prin epocile istoriei muzicii a unui cântec de cerșetori, și în *Dance Music*

de David Smooke, o apoteoză dansantă a unei zile de festival încărcată de sensuri și delicii intelectuale și artistice.

Cronică publicată în revista on line *Euterpe Almanah,*
Editura Universității din Oradea/University of Oradea Publishing house

## *Ars Nova* din nou pe scena Festivalului „Cluj Modern"

Una dintre formațiile de prestigiu ale scenei muzicii contemporane, Ars Nova, ce a împlinit de curând 40 de ani de existență, a fost prezentă în Festivalul „Cluj Modern", ediția a VIII-a – 2009, cu un program de prime audiții locale, unele chiar mondiale.

Concertul a debutat cu lansarea volumului de studii de muzicologie „Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni" volumul întâi, semnat de reputatul estetician, Ștefan Angi. Cartea, apărută la Editura *Arpeggione,* este constituită dintr-o sumă de eseuri, articole, analize ale lucrărilor compozitorilor clujeni contemporani, realizate din perspectivă stilistică, estetică și filozofică. „O miniistorie a creației compozitorilor clujeni" (G. Banciu) pornind de la ctitorul Gh. Dima, analizând importante creații ale lui S. Toduță, ajungând la compozitorii celei mai tinere generații. În prezentarea cărții, prof. univ. dr. Gabriel Banciu a evidențiat importanța modelului analitic și estetic, de valorizare muzicologică a creației contemporane, dublate de dimensiunea căldurii umane a scrierilor autorului. Ultimele capitole conțin cronici sau „schițe micropanoramice" ale edițiilor anterioare ale Festivalului „Cluj Modern", imortalizate cu o fină și subtilă tușă de penel, uneori marcate de o virtuozitate a scriiturii metaforizante, o profunzime a perspectivei interpretărilor caracterisică spiritului autorului. Valoarea acestei cărți a fost deja confirmată prin Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 2008.

Într-una dintre declarațiile televizate, compozitorul Cornel Țăranu, directorul artistic al festivalului a afirmat că unul dintre firele tematice ale manifestărilor culturale cuprinse în „Cluj Modern", alături de arhetipurile românești, este reprezentat de legăturile culturale, simbolice și spirituale cu diaspora muzicală. Aceste legături, reînnodate prin actul artistic recuperator, au atins în cadrul festivalului punctul culminant, în 29 martie, odată cu prima audiție absolută a *Cantatei – Baladă op. 45* compusă de G. Kurtág, reîntors la „matricea spirituală". În spiritul acestei idei, Ars Nova a inclus în repertoriul serii de 30 martie, trei prime audiții ale unor compozitorii români sau de origine română ce creează în alte spații culturale: Ghenadie Ciobanu (Moldova), Violeta Dinescu (Elveția), Iannis Xenakis (Franța).

Celebrul saxofonistul Daniel Kientzy a deschis spectaculos concertul cu o *Improvizație In memoriam Aurel Stroe,* o adevărată demonstrație de forță și energie, vitalitate și virtuozitate tehnică, într-un discurs isonic continuu (pe respirație dublă cca. 10–15

minute) la două saxofoane, în care interpretul-compozitor a esențializat intonații irizate de rezonanța arhetipală a Orestiilor. O melopee deschisă, fără început și sfârșit, autogenerativă *ad infinitum.*

Cele patru secțiuni ale lucrării *Vocalize pentru voce și ansamblu* de Liviu Glodeanu, în versiune instrumentală pură, a exploatat resursele timbrale ale instrumentelor în dialog; flaut-oboi, violă-flaut, oboi-vibrafon coagulând în final discursivitatea ansamblului. Dincolo de structura riguros sau liber constituită, auditorul captează o culoare sonoră sumbră, întunecată, reinterarînd continuu prezența unui sentiment de pustiire lăuntrică, de însingurare, de alienare.

În același registru al expresiei, *SoundEtude 3 pentru ansamblu* a compozitorului modovean Ghenadie Ciobanu (ce vorbește „aceeași limbă muzicală" cu cea a compozitorilor contemporani de la noi și de pretutindeni după C. Țăranu), valorifică culorile timbrale ale sonorităților sunetelor lungi, creând un grund sonor de consistență variabilă, cu efect de *Stimmung.*

*Cîme Lointaine,* de Violeta Dinescu pentru oboi solo, excepțional interpretată de Aurel Marc, este o lucrare inspirată de sentimentul îndepărtării de țară, un spațiu interior locuit de cântecul rubato, de aulodia doinită, marcat de nostalgia spațiului mioritic.

Interpretarea lucrării *Nebănuitele trepte* pe versuri de Lucian Blaga pentru voce și ansamblu, de Viorel Munteanu, continuă raportarea la aceeași „matrice stilistică" fiind în esență o cantată-omagiu închinată poetului-filosof. Substanța sonoră a lucrării se raportează la nuclee generative care ascund o melogramă – mod B.(L)A.G.A. (Lu)C.I. (an). Interpretarea strălucită a sopranei Mihaela Maxim a completat atmosfera sonoră impregnată de monodia melismatică doinită, eterofonie și frământarea magmatică a materiei sonore din interludiile instrumentale.

De o originalitate aparte, lucrarea *Curcus Honorum* pentru saxofon și ansamblu a compozitorului ceh Ivo Medek, cântată în primă audițiae absolută, valorifică imaginea unor fragmente sonore disparate care se completează aidoma unui puzzle, într-un discurs muzical cu valențe postmoderne ce coagulează și descompune continuu unitățile de sens muzical inițiate de unul sau altul dintre partenerii de dialog artistic. Dramaturgia sonoră eclectică, dinamică, cuprinzând o gamă largă de efecte sonore spectaculoase, pizzicatti, glisandi, vibrato, a fost pusă în valoare de interpretarea impecabilă a lui Daniel Kientzi într-un dialog tutti-solo ludic, concertant.

Tot Daniel Kientzi a fost și protagonistul primei audiții clujene a lucrării *Oximoron* de Cornel Țăranu, cîntată în primă audiție absolută la Sibiu, capitală europeană în 2007. Compozitorul surprinde muzical semnificațiile titlului prin structurarea binomic-complementară a două planuri compoziționale opozite: structuri sonore organizate strict, după formule matematice simbolizând rigoarea, legea și ordinea, și, material muzical liber, de factură aleatorică, eterogen, sugerând eliberarea de constrângere. Dacă primul

nivel de expresie îi corespunde un discurs muzical polistratificat semantic, textural, rezultat din acumulări treptate de structuri sonore, cu variate configurații, atacate în stretti, puternic impregnate de o stare discursivă conflictuală, în secțiunea mediană, o idee muzicală expusă omofon și izoritmic primește valențele unei libertăți de tip rubato, o cantilenă aulodică de mare expresivitate urmată de fragmente cvasialeatorii, repetitive ce asigură finalului o densitate mare de evenimente sonore. O „dramma-giocosa" în care atracția declanșează procesualitatea discursivității muzicale. Finalul lasă un spațiu larg posibilităților de interpretare. Să fie oare o victorie a libertății asupra rigorii sau o expresie a echilibrului sistemic asigurat de principiul unității contrariilor?

Prima audiție absolută a *Ciaconei pentru clarinet, violoncel și percuție* a compozitorului Vasile Herman, aniversat anul acesta pentru cei 80 de ani de existență, este un eveniment ce marchează forța și energia unui creator aplecat către zonele arhetipale ale reprezentării muzicii contemporane românești. Stilul său, declarat neofolcloric, îngemănează modele culturale consacrate de tradiție ce asigură forma, cadrul unui conținut muzical abstractizat cromatic conținând sintagme sonore, extrase din folclorul arhaic românesc. Ciacona, ca model genuistic și de scriitură, situat în zona de reflexie a modelelor variaționale baroce, are la bază o temă melopee din care transpar stilizate, elemente de ornamentică specifice înflorituriior cîntecelor țărănești. Ipostazele variaționale libere au primit valențe solistice de virtuozitate, interpretate cu brio de trio-ul Ioan Goilă – clarinet, Petre Baciu – violoncel și Grigore Pop – percuție. Procesul combinatoric variațional a relevat o sensibilitate pentru coloritul inedit realizat de compozitor în plan timbral. Sonoritățile de gong induc atmosfera unui ceremonial prezent mai ales în finalul eterizat, discret, în sonorități estompate care dispar treptat contopindu-se cu tăcerea, cu liniștea de după marea trecere.

Ansamblul de percuție al Academiei de Muzică nelipsit din programul niciunei ediții, a Festivalului „Cluj Modern", a încheiat concertul cu o lucrare clasică pentru repertoriul curent al formației dar și pentru literatura muzicală contemporană: *Idmen* de Iannis Xenakis. Lucrarea a fost cântată în Franța Italia, San Marino, ansamblul primind aprecieri elogioase atât din partea criticilor străini cât și a compozitorului însuși. Prestația din festival a dovedit încă o dată profesionalismul artiștilor instrumentiști: Grigore Pop, Nicolae Coman, Lászlo Attila, Emil Simon, Csergö Dominic, Tamás Imola, reiterând arhetipalitatea rituală a unor ritmuri primordiale, surprinse de Xenakis în celebra sa lucrare, și redate printr-o sincronizare perfectă a ansamblului în condițiile unei agogici fluctuante și a unor texturi poliritmice de mare complexitate. O celebrare a ritmurilor vitalității, potențate de prezența carismatică a coordonatorului formației, Grigore Pop.

Cronică publicată în revista *Tribuna* nr. 160 din 1–15 Mai 2009, Cluj-Napoca

## Festivalul „Cluj Modern” sub semnul arhetipului muzical

Ediția a VIII-a a Festivalului „Cluj Modern”, 2009, a reunit o mare varietate de manifestări culturale: concerte, recitaluri camerale, lansări de carte precum și un simpozion pe tema Arhetipuri românești. Lansată ca o provocare la dialog artistic interpretativ, muzicologic, tematica ce a patronat acest festival își întinde divergent semnificațiile asupra tuturor evenimentelor oferind o panoramă în care domină simbolul întoarcerii la matca spirituală, la sursa sau resursa generatoare a existenței sau a creației muzicale. Inspirați de dorința compozitorului Györgi Kurtág, originar din Lugoj, de a oferi publicului românesc o primă audiție absolută a *Cantatei-Baladă op. 46* scrisă pe textul unei colinde hunedorene culeasă de Béla Bartók la începutul secolului XX, compozitorii Cornel Țăranu și Adrian Pop în calitate de directori, au construit în jurul acestui eveniment nucleu, un festival de anvergură europeană. S-au prezentat prime audiții ale compozitorilor care-și regăsesc rădăcinile în școala românească, Györgi Kurtág, Györgi Orbán, Gabriel Iranyi, a compozitorilor care formează sau au reprezentat diaspora românească Violeta Dinescu, Ghenadie Ciobanu, Cristian Marina, Corneliu Dan Georgescu, Dieter Acker, a interpreților consacrați porniți din cetatea muzicală a Clujului, ca dirijorul György Selmeczi, violonistul Janos Selmeczi sau marele saxofonist francez Daniel Kientzi înrudit spiritual, adoptat, nelipsit din spațiul concertistic românesc. Participarea orchestrei și corului Filarmonicii Transilvania, a formațiilor *Ars Nova, Archaeus, Ansamblul de percuție al Academiei de Muzică „Gh. Dima”,* precum și a unor soliști consacrați pe scenele lumii: sopranele Bianca Manoleanu, Mihaela Maxim, pianiștii Lorene de Ratuld (Franța) și Remus Manoleanu, au garantat nivelul ridicat la maxim al profesionalismului și măiestriei. interpretative. Spectrul stilistic și genuistic larg al repertoriului festivalului, a acoperit creații neoclasice, neomodale aparținând modernității muzicale din prima jumătate a secolului precum și lucrări din zona avangardismului și postmodernismului contemporan, cu reflexiile și nuanțările stilistice proprii fondului cultural comun, național sau european, sau, particularizate la nivelul creației individuale. Astfel am putut audia creații de Seghei Prokofiev, Béla Bartók, Olivier Messiaen, Henry Dutilleux, dar și lucrări semnate Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Tudor Jarda, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Octavian Nemescu, Liviu Dănceanu, Horia Șurianu, Viorel Munteanu, Eugen Wendel Daniel Kessner, John Herbison, Valentin Timaru, Adrian Pop, Felix Ibarondo, Dan Dediu, Iulia Cibișescu, Ionică Pop, Karol Beffa.

În amețitoarea diversitate a reprezentărilor artei sonore contemporane stabilirea unor direcții importante în ceea ce privește drumul creației muzicale pare a fi descurajantă. Deceniul opt al secolului trecut a fost marcat de necesitatea unor reconsiderări, a unei repoziționări pe drumul oarecum închis de avangardelor succesive ce au secătuit resursele expresive ale limbajului sonor și au instaurat în numele progresului, a

diversității, a inovării, o dictatură a nihilismului, o explozie a curentelor, orientărilor, modelor. O schimbare de direcție s-a produs pe fondul „nevoii de recuperare în domeniul artisticului, a stării universale de ordine” (O. Nemescu), un echilibru identificat în imuabilitatea principiilor ce decurg din recuperarea și asimilarea reprezentărilor arhetipurilor culturale. În același deceniu Corneliu Dan Georgescu, etnomuzicolog și compozitor preluînd teoria lui Jung definește și clasifică arhetipurile muzicale ca fiind corespondențe sonore ale unor *patternuri,* modele culturale, comportamentale, manifestate prin reprezentări simbolice, metaforizate, iconice, ce descind din fondul comun a inconștientului colectiv. De la arhetip ca *Imago Dei,* ca energie potețială pură, la reprezentarea sa conștientă umplută cu fondul experienței de cunoaștere, de la primordialitatea sa abstractă la imaginea sa simbolică și reprezentarea sa concretă sonoră, la interpretări de natură structuralistă, ideea de arhetip suferă deformări semantice succesive ajungând astăzi la o utilizare cu funcție atributivă. Simpozionul organizat de către muzicologul László, Francisc în 28 martie 2009, în care au conferențiat 10 personalități strălucite ale muzicologiei românești, au adâncit sensurile și interpretările tematicii. Unul dintre punctele de intersecție al dezbaterilor a fost centrat pe ideea alienarii sensurilor metafizice ale arhetipului ca rezultat al folosirii sale excesive într-o arie mult prea largă de semnificații.

Simpozionul a fost deschis de comunicarea prof univ. Ioan Pop de la Universitatea Babes-Bolyai, lucrare care a avut funcția de a introduce ascultătorul într-un periplu istoric al interpretărilor asupra conceptului de arhetip: în filozofie (Platon, Aristotel), în psihologie (C.G. Jung, G Bachelard, G. Durand) și ca model cultural (Blaga, Mircea Eliade, I.P. Culianu, A Marino). Comunicarea cuprinde reflecții ce lărgesc metaforic sfera accepțiunilor cunoscute, de pildă prin comparația: tema muzicală= arhetip filozofic,variațiunile= reflecții asupra temei (arhetipului) însăși. Comentariile asupra volumului de eseuri „Le gay Eclesiast” ale pianistului Andrei Vieru au evidențiat unitatea opiniilor referitoare la percepția contemporaneității ca „epocă a gradului al doilea”, a comentariului, a fardului, cosmeticului, a efemerului.

Din perspectiva compozitorului implicat în actul creației, Dan Dediu a propus „Un model ontologic muzical” „imaginat”, pornind de la conceptul de arhetip, tematică abordată în cercetarea doctorală acum 14 ani sub titlul *Fenomenologia actului componistic.* Arhetipul ca esență complexă, este un tipar conceptual al cîmpurilor de energie muzicală ale căror posibilități de existență depind de legi ca: atracția, diferența, echilibrul, fiecare ordonând forma, conținutul operei de artă muzicale prin entități specifice. Acestea sunt reflectate stilistic prin arhetropuri, forme fenomenale universale aparținând unei culturi muzicale delimitată istoric în care regăsim arhetipul ca model esențial și arhemonul sau ornamentul, ca aport individual, original.

Pornind în cercetarea sa de la etimologia cuvântului *arhe(tip)* din scripturile grecești și comparând versiunile în slavonă, latină, ebraică, etnomuzicologul și prof. univ. dr. Ioan Haplea, interpretează semnificațiile „începutului" din perspectiva cunoașterii mistice subliniind încărcătura, potențialitatea semantică uriașă cu care erau investite de către evreii antici simbolurile literale ale „cuvintelor cheie pline de solemnitate". Preluarea, prelucrarea, interpretarea, termenului și a conceptului a suferit o evoluție ireversibilă prin pierderea încărcăturilor energetice, a potențialității numenale primind astăzi acoperiri adjectivale. Situația este asemănătoare cu cea a unor ritualuri străvechi ce au supraviețuit în folclor unde se păstrează doar forma exterioară, funcționalitatea, semnificațiile conținutului pierzându-și esența. Conceptul de arhetip, prin analogie cu cea a unui model sonor arhetipal primordial, urmărit de toți cercetătorii etnomuzicologi ține de etapa romantică a investigațiilor a afirmat Ioan Haplea, posibilitățile oferite de metodele de cercetare structuraliste oferă însă perspective promițătoare.

Întregind direcția clarificării ariei de aplicabilitate și a legitimității utilizării conceptului de arhetip în muzică, prof, univ. dr. Pavel Pușcaș, și-a structurat lucrarea pe patru niveluri de aprofundare: terminologie, acoperind termenii de tip, prototip, stereotip, genotip, fenotip arhetip, arhetipal, fundamente psihologice în secțiunea a doua, și în secțiunea a treia, posibilități de valorizare ale conceptului printr-un posibil model de analiză arhetipală vizând cele patru nivele de interpretare: morfologic, sintactic, retoric și arhitectonic. În cea de-a patra secțiune, câmpul semnificațiilor a fost întregit prin examinarea și valorificarea ariei de aplicabilitate în folclor, teoria muzicii, stilistică, ș.a.

Comunicarea muzicologului László Francisc a marcat extraordinarul impact pe care descoperirea colindei românești ca gen de sorginte precreștină l-a avut asupra lui Béla Bartók. Faptul că el a recunoscut în aceste genuri arhaice valoarea de modele culturale esențiale fără a le denumi arhetipale, este demonstrat prin munca sa pasionată de culegere și publicare a celor 484 de melodii și 444 de texte de colind românesc. Bartók a lansat genul în circuitul de valori universale prin prelucrările pentru pian op. 10, prin valorificarea ritmului giusto-silabic ca stilemă în toată creația sa și prin crearea uneia dintre capodoperele secolului XX *Cantata profana* pe un text arhetipal, „colinda cerbilor", cules în Hunedoara.

Lucrarea prof. univ. dr. Elena Chircev, a urmărit simbolistica arhetipurilor în cultura muzicală bizantină pornind de la cea a numerelor, la figuri geometrice, imagini și icoanuri, permanențe intonaționale, genuri, semiografie, demonstrate printr-o bogăție de imagini și exemple muzicale.

Comunicarea *O abordare tipologică a invarianților structurali în creația lui S. Toduță,* semnată de Gh. Duțică este un model de analiză arhetipală în care autorul a urmărit să demonstreze recuperarea și recontextualizarea unor „prototipare muzicale", a unor principii și legități universale ce au format modele matriciale de exprimare sonoră. Acestea

sunt analizate în creația lui S. Toduță din perspectiva: sistemelor intonaționale, a organizării temporale, a sintaxelor sonore, a modelelor arhitectonice.

Pornind de la mărturisirile personale ale compozițiilor Tiberiu Olah și Miriam Marbé cu privire la geneza unor opusuri celebre ca *Ritual pentru setea pământului* sau ciclul *Brâncuși,* muzicologa Laura Manolache a surprins aspectele arhetipale ale limbajelor sonore ale acestora.

Traseul analitic al lucrării *De la Viersuri de dor la Ciacona. Discurs arhetipal: Vasile Herman,* semnat de soții Gabriel și Ecaterina Banciu, a evidențiat „corespondența dintre scrierile teoretice ale compozitorului și realitatea estetică a activității componistice”. Extragerea mijloacelor de exprimare din filonul muzicii folclorice arhaice, apelul la tipare arhitectonice universale, gândirea teoretică ce relevă exprimarea esențelor fenomenului muzical, au fost elemente definitorii pentru compozitorul aniversat anul acesta pentru cei 80 de ani de existență.

*Sistematica arhetipului în muzicologia românească,* de Valentina Sandu-Dediu, a încheiat simpozionul, marcând contribuțiile esențiale ale compozitorului Corneliu Dan Georgescu în definirea, conceptului de arhetip în contextul comunicării artistice, în plan estetic, tipologic, istoric, mitologic, simbolic, deschizând perspective asupra studierii naturii și evoluției acestuia în creația muzicală. În deceniile 7 și 8 ale secolului XX, compozitori ca N. Brînduș, C. Cezar, O. Nemescu ș.a. răspund acestei orientări cu creații ce voi contura curentul arhetipal ce intră alături de manifestări ale minimalismului, muzicii spectrale, aleatorismului, muzicii morfogenetice, metastilismului, teatrului muzical, în sfera postmodernismului muzical.

Densitatea idelor, a perspectivelor asupra tematicii se pare că nu a fost de ajuns publicului ce a umplut sala până la refuz. Efervescența discuțiilor ulterioare pornind de la legitimitatea utilizării atributivului „românesc” termenului arhetip semnificând în esență universalul, eternul, axiomaticul, a stârnit păreri pro și contra.

Cuvântul de încheiere al compozitorului G. Kurtág prezent pe tot parcursul simpozionului, a subliniat ideea impulsului primordial al creației, pornind de la cele mai mici „gesturi” (unități morfologice) cu un potențial energetic fenomenal. Compozitorul și-a susținut ideile prin exemplificări concrete la pian sugerând-ne că unele axiome muzicale ca formula iambică sau motivul destinului din *Simfonia a V-a* de Beethoven, ș.a., pot fi considerate de asemenea unități semantice primordiale ale unei creații muzicale. A mai vorbit publicului despre aventurile sale spirituale în căutarea și înțelegerea acestor esențe sintetizând simplu și creativ viziunea proprie asupra subiectului.

Cronică publicată în revista *Intermezzo* a A.M.G.D., nr. 3, anul I, din martie 2009, Cluj-Napoca

# Al VI-lea festival de muzică contemporană „Cluj Modern", 2005

Sub patronajul Academiei de Muzica „G. Dima" din Cluj- Napoca, al „directoratului" prof. univ. dr. acad. Cornel Țăranu și prof. univ. drd. Aurel Marc rectorul acestei instituții, din data de 25 până în 28 aprilie 2005, s-a desfășurat a șasea ediție a festivalului de muzică contemporană „Cluj Modern". În cele șase seri, programul manifestărilor a inclus în special creații ale compozitorilor clujeni din generații diferite, de la studenți, masteranzi, doctoranzi la nume consacrate ale componisticii autohtone Cornel Țăranu, Vasile Herman, Adrian Pop, Cristian Misievici, Dora Cojocaru, Peter Szegö, Iulia Cibișescu, alături de care s-au reprezentat cu succes câteva creații ale unor compozitori contemporani din spații culturale diferite, românești și străine: Ștefan Niculescu.. Mihaela Stănculescu-Vosganian, Laura Manolache, Doina Rotaru, Cristian Alex Petrescu, Jack Fortner, Vincent Chapuis, David Pavlovits, Yehuda Yannai, Iannis Xenakis.

Programul serilor s-a structurat pe diverse paliere ale reprezentărilor artistice astfel în prima seară a avut loc concertul celor mai tineri compozitori clujeni ale căror creații au fost interpretate de colegii lor, membri ai ansamblului orchestral *Giovanni Musicisti* dirijat de Cristian Sandu. În cea de-a doua seară, ineditul ansamblu *ClarinetFest* compus din prof. univ. loan Goilă, asist. univ. Flavius Trif, Claudiu Ciupe, Lucian Tica și Mihai Toader, a sustinut un concert cu lucrări ale compozitorilor clujeni scrise special pentru acest ansamblu, ce-a de-a doua parte a serii fiind rezervată vizionării unui film realizat de Yehuda Yannai. A treia seară ne-a prilejuit întâlnirea cu un virtuoz chitarist și compozitor ungur, David Pavlovits și cu Ansamblul de percuție al Academiei „Gh. Dima" condus de reputatul interpret și prof. univ. dr. Grigore Pop. Ultima seară a festivalului a oferit publicului muzică contemporană interpretată de ansamblul Ars Nova dirijat de compozitorul C. Țăranu și invitații săi. Multitudinea și eterogenitatea „exprimărilor", ale rostirilor muzicale în perimetrul cultural al muzicii noi, dincolo de „atomizarea" în stiluri proprii, nuanțe expresive particulare, opțiuni estetice individuale, s-au coagulat într-o substanțialitate fenomenologică comună, esență a exprimării unui spirit contemporan care a depășit și apoi a inclus organic, diacronic apoi sincronic, fazele căutărilor avangardist - experimentale sau ale obsesiei constructivist-tehnologice a „nostalgiilor" trecutului muzical particularizate în multiplele neo, și nenumăratele isme, sau, vocația pentru sinteze care tinde spre o gramatică muzicală universală care le cuprinde și le include pe toate ca manifestare a „unității prin diversitate", nu numai la nivelul limbajului dar și la toate nivelurile manifestărilor spiritului exprimat muzical. Acumulările continue în perimetrul limbajului muzical, prin inovații, prin exacerbări sau radicalizări ale unor procedee ca ultimă consecință a căutărilor de a înnoi expresia muzicala sau, dimpotrivă, de a o epura de orice fel de cerebralizare, de a o readuce la puritatea sa naturală, arhetipală, sunt un rezultat al nevoii de a da forma sonoră trăirilor, ideilor tot mai

complexe ale personalității creatorilor contemporani. Compozitorii sfârșitului de mileniu sunt parte din toate aceste manifestări ale gândirii și trăirii prin muzica unui veac frământat, tensionat, căutător, ale cărui „convulsii” se manifestă în creația muzicală.

## Seara tinerilor, 25 aprilie, 2005

Tinerii compozitori ai școlii clujene de compoziție se manifestă creativ la acest început de mileniu cu forță de exprimare și personalitate. În majoritatea creațiilor am întâlnit o detașare atitudinală față de „inovația” cu orice preț. Originalitatea și individualitatea exprimării fiecăruia, în pofida unor „împrumuturi” tehnologice pe care le-am putea numi pecete de sinteză a generației, se manifestă prin nevoia compunerii unei imagistici sonore complexe și în același timp permeabile, a unei efectologii extrem de eficace folosită fără complexe, precum și forță de sugestibilitate ca o consecință a nevoii de recreare a unei lumi muzicale interioare puternic individualizată. De altfel, recunoașterea națională a valorii unora dintre ei s-a făcut deja: Ciprian Pop este recentul laureat al Premiului Uniunii Compozitorilor pentru lucrarea *Patima Pământului* care a fost interpretată în primă audiție de către Orchestra Națională din București sub bagheta lui Horia Andreescu. Oratoriul *Apocalipsa* interpretat de Orchestra Radio dirijată de Ludovic Bacs și opera *Moara lui Călifar* de Cristian Bence-Muk, precum și opera *Lecția* de Șerban Marcu au fost aplaudate de asemenea de către publicul bucureștean în primă audiție. Lor li se alătură Metea Răzvan, compozitor care a scris recent *Sinfonietta,* și „bate la porțile” Uniunii Compozitorilor. Colegii lor studenți și masteranzi, de asemenea, așteaptă cu toții confirmarea talentului.

Seara de 25 aprilie a debutat cu lucrarea *Sequential* de Ciprian Pop, o lucrare construită pe ideea secvențării unor evenimente sonore ale căror structuri se bazează pe alternața dintre două stări dramatic-tensionale: starea de echilibru reflectată în drumul de la unison la cvarta mărită ca simbol al stilemei perfecte, și cea de haos, dezordine concretizată în folosirea cvasi aleatorie a structurilor de secunde mici ale glisandourilor și pizzicato-urilor pe structuri ostinate libere (sau pe cvarta perfectă coborâtoare). Desfășurarea muzicală se construiește pe secvențe ascensionale ca aspirație către iluzoriul unei lumi interioare armonioase și continua decădere, glissare, ca simbol al deziluziei, ferment al unei noi căutări, esență a devenirii. Secvențele se derulează cu o sugestibilitate aproape cinematografică, finalul aducând o ultima „încarnare” a zbaterii ascensionale într-o cvasimelodie cu aluzii lirice ce se va împlini în atingerea acelei stări de unison epurate de orice tensiune, ca o desprindere spiritualizată de teluric.

Lucrarea *Cvintet pentru alămuri,* de Răzvan Metea, prin eterogenitatea stilisticii pe care o propune, se încadrează acelui tip de eclectism care, sub paleta largă și generoasă

a postmodernismului, include orice rapel la culturile muzicale anterioare, cu condiția ca acestea să servească unui scop și unui mesaj artistic viabile axiologic. Lucrarea, pentapartită, concepută în forme de exprimare concise, miniaturale, reflectă un polistilism diacronic manifestat în cele cinci reprezentări muzicale. Astfel, tânărul compozitor recurge în primele două parți la folosirea unui limbaj impregnat de un modalism diatonic de tip folcloric, de structuri ritmice ostinate, ak-sak în prima parte, în a doua discursul muzical fiind caracterizat de un lirism evocator, întrerupt de scurte episoade dinamice, pentru ca în părțile trei și patru discursul să fie deconstruit, dezmembrat și rearticulat de abia în partea a cincea, într-un limbaj cu vădite aluzii și intenții intonaționale de jazz-rock. Compozitorul exploatează astfel toate resursele timbrale și stilistice ale alămurilor: cele în voga prin anii '50 când se cultiva o muzică folclorizantă dedicată acestui tip de ansamblu, precum și coloristicii formației de big-band.

Garai Zsolt, proaspăt absolvent al secției de compoziție, a scris lucrarea *Divertisment* pentru coarde sub imperiul modelelor de gen, folosind un limbaj tono-modal în stil folcloric care se declanșează după introducerea lentă ce poartă parcă amprenta expresionismului bartókian din *Castelul lui Barbă Albastră.* Departe de a fi un exercițiu stilistic, lucrarea are consistență tematică potențată de o prelucrare variațională cu „greutate" simfonică, dezolantă, între care se impun dialogurile imitative variaționale pline de vervă, spirituale, pe o pulsație ritmică ostinată când alertă, când dizolvată, diluată. Diferitele ipostazieri tematice expresive în care se găsește materialul muzical elaborat (spre exemplu înspre final formula cromatică întoarsa transpusă, prezentată patetic, ludic dar și dramatic), au ca „motor" al derulării dramaturgiei muzicale, scordatura, prezentă și în final ca o „deturnare" *alla scherzo* a întregului.

Lucrarea *Ymir* de Ana Maria Meza, masterandă în compoziție, este o lucrare cu posibile rezonanțe programatice, compusă special pentru acest eveniment. Muzica are o derulare aproape epică, atmosfera este creată de evenimente sonore în care partida trompetei solo interpretată de Dumitru Cernei, apare ca protagonistă a unui posibil scenariu dramatic. Lucrarea surprinde plăcut auditorul prin forța imagisticii muzicale create, prin calitatea efectologiei, prin arcuirea tensională unitară a secțiunilor extreme încadrând o secțiune dinamică d.p.d.v. ritmic, bazată pe structuri repetitive obsesive, persuasive precum și prin diversitatea și calitatea coloristicii muzicale.

Cel mai tânăr compozitor al serii, căruia lucrarea i-a fost interpretată în primă audiție absolută (ca de altfel și ultimilor doi) este Matei Pop, student în ultimul an la specializarea Compoziție Muzicală. Liedul *Bei Nacht,* inspirat de versurile poemului cu același titlu de R.M. Rilke este compus ca o metaforă muzicală, dedublare a metaforei poetice. Atmosfera nocturnă creată de tânărul compozitor, mediată interpretativ de către excepționala voce a Iuliei Merca, este una ireală, suprarealistă, tangențială cu oniricul, atmosferă în care personajele sunt luna, reflectându-și frumusețea în unduirile apei, ceasul din

turn a cărui prezență generează conflictul dramatic, gelozia lunii care-și retrage razele. Imaginile poetice sunt redate muzical cu o plasticitate expresionistă (de început de secol XX). Pregnanța și penetrațta imaginilor muzicale rezidă nu numai din căutarea unor efecte sonore sugestive cum ar fi printre altele clopotele din turn, introducerea ce cumulează structuri scalare unduitoare ascendent și descendent sugerând reflexia luminii razelor lunare ( procedeu folosit și în repriză), ci de asemenea și printr-o substanță muzicală, o tratare a tensiunii dramatice care relevă preocuparea predilectă a compozitorului pentru expresia muzicală rafinată, spiritualizată.

Cu lucrarea *Stalactite – The Silent Witness* de Aaron Fazakás, registrul expresiei muzicale se mută înspre un tip de discurs aflat tangențial cu zona muzicii de divertisment. Este o opțiune estetică și componistică ce reflectă orientările către o accesibilitate și o receptivitate imediată, către o noua simplitate în muzică, către expresia directă, frustă intermediată de intonațiile muzicii dansante. Apar aici rezonațte de tango *alla Piazolla* în părțile extreme ale acestei lucrări tripartite, dar și aluzii la stilul *negro spiritual* în partea a doua.

Cristian Bence-Muk a compus lucrarea *Opriți războiul!* ca fiind un protest/manifest muzical fața de războiul din Irak. Muzica se construiește pe o adevărată încleștare între personajele muzicale împărțite între atacatori – corzile grave și apărători – viole și viori. Lupta este sugerată printr-un arsenal de efecte muzicale bazate pe tremolandi, glissando, bătăi din picioare, creșteri tensionale, acumulări entropice de structuri aleatorii repetate obsesiv. Se coagulează ici colo idei muzicale ce aduc unisonul dar care se „dizolvă" în haos, dezordine, angoasă, violență și implacabilitate a tragicului. Finalul este ilustrativ, instrumentiștii duc mâinile la cap în semn că se predau, în război nu există decât învinși.

O umbră de speranță se întrevede in finalul „serafic", amintirea celor sacrificați va rămâne în memoria colectivă a umanității pentru ca războiul să fie oprit.

Cronică publicată în revista *Filarmonia* nr. 3 din 3 iunie 2005, pg. 16–17, Cluj-Napoca

# Festivalul „Toamna Muzicală clujeană"

## „Toamna Muzicală clujeană" 2005 la 50 de ani aniversari.

„Tomna muzicală" a anului 2005 a oferit publicului clujean un festin cultural de prim rang. Nume sonore ale vieții muzicale românești și internaționale, interpretări de referință din cele mai variate spații stilistice s-au aflat pe afișele acestei ediții. Oferta a cuprins atât genurile simfonic-concertant cât și cel cameral, chiar și genul liric întruchipat de opera de cameră, atât muzică „veche" cât și contemporană. Dirijori consacrați, Sacha Goetzel, Emil Simon, Misha Katz, Cristian Mandeal, precum și soliști celebri ca Uto Ughi, Barta Tibor, Jean-Bernard Pommier, Andrei Licareț, au încântat publicul clujean prin măiestria lor interpretativă. Ansambluri de renume mondial: *The King's Consort* cu integrala Concertelor brandemburgice, *Schubert Ensemble, Cvartetul Filarmonicii din Viena, Cvartetul Transilvan,* formația *Ookina Ki,* au onorat Festivalul „Toamna Muzicală clujeană" la cea de-a 50 a aniversare prin concerte de cea mai înaltă ținută artistică. Contemporaneitatea muzicală a fost prezentă cu un program generos constituit din două panoramice componistice în care s-au cântat lucrări camerale și orchestrale de compozitori clujeni, consacrați, Vasile Herman, Constantin Rîpă, Adrian Pop, precum și tinerii Iulia Cibișescu-Duran, Ionică Pop și foarte tinerii Cristian Bence-Muk, Garai Zsolt, Răzvan Metea, Matei Pop, Aaron Fazakás, Șerban Marcu, Ana Maria Meza, Ciprian Pop. Prima audiție a monooperei *Les Fêtes d'Ulysse* de compozitorul clujean Eduard Terényi, a completat paleta genuistică a panoramei muzicii contemporane. Festivalul a fost un maraton muzical cu o desfășurare de forțe creativ-interpretative, dar și organizatorice formidabile, în condițiile în care se știe că Filarmonica din Cluj nu are o sală de concerte, proprie unor manifestări artistice de anvergură. În fața nepăsării autorităților, doar solidaritatea iubitorilor muzicii culte poate să mai facă ceva. Celor cărora le pasă de cultura românească, conducerea Filarmonicii clujene le-a oferit posibilitatea să ajute această instituție prin programul **S.O.S. – Salvați Filarmonica din Cluj.** Un emoționant apel am găsit în pliantele festivalului. El este încă de actualitate:

*Ateneul Român s-a construit acum mai bine de 100 de ani datorită sloganului:*

*„Dați un leu pentru Ateneu"*

*Istoria se repetă. În anul de grație 2005, Filarmonica de Stat Transilvania din Cluj-Napoca este o instituție sinistrată, privată de „instrumentul" ei principal – o sală de concerte.*

*Pentru a ieși din această prelungită agonie, Filarmonica Transilvania are nevoie de sprijinul tuturor celor care iubesc muzica și sunt conștienți că în România anului 2005, o instituție de prestigiul acesteia nu trebuie lăsată să dispară. Prețuim orice ajutor. Alătură-te și tu marelui pas – construirea unei săli de concerte, depunând orice sumă în contul nr.*

*RO47BTRL01301202989808XX,*

*deschis de banca Transilvania, cont cu destinație specială unică și anume, de strângere de fonduri pentru sala de concerte a Filarmonicii.*

*Nu rămâne indiferent!*

## Misha Katz și orchestra Filarmonicii Transilvania, o dragoste împărtășită

Una dintre serile de muzică ce a rămas de neuitat în memoria afectivă a publicului aflat în sala Casei de Cultură a Studenților unde se țin acum concertele Filarmonicii Transilvania, a fost cea din 16 septembrie 2005. Concertul a fost dirijat de Misha Katz, un virtuoz al baghetei, o personalitate cu expresivitate gestuală și artistică specială. De altfel afecțiunea publicului pentru acest dirijor este reciproc împărtășită. Misha Katz revine periodic la pupitrul orchestrei filarmonicii clujene de care pare că este legat iremediabil prin acele nevăzute legături pe care le au doar cei aflați la aceeași altitudine spirituală și potențial de expresie.

Programul a inclus muzică franceză romantică scrisă de cel mai german (în spirit) dintre francezi, Hector Berlioz. În deschidere am audiat un opus inedit, *Marș ungar* și în încheiere *Simfonia Fantastică,* lucrări care au flancat *Concertul op. 22 numărul 2* în sol minor pentru pian și orchestră de Camille Saint-Saëns. Solistul serii, pianistul francez Jean-Bernard Pommier a etalat în concertul lui Saint-Saëns o virtuozitate strălucitoare, o tehnică a „perlaturii" apanaj al marilor virtuozi, precum și masivitate a sonorităților în momentele dramatice, solemne sau de climax. În condițiile unei expresivități-sensibilități am putea spune „moderate" impuse de partitura subordonată ideii concertistice de virtuozitate, interpretul a oferit publicului un maraton pianistic briliant. Jean-Bernard Pommier se numără printre pianiștii de talie mondială a căror experiență include realizări artistice remarcabile și colaborări cu orchestre și dirijori de faimă dintre care amintim pe: Herbert von Karajan, Pierre Boulez, Riccardo Mutti, Kurt Masur, Zubin Mehta, Daniel Barenboim, sau cu San Francisco Symphony, Orchestre de Paris, Philarmonique du Radio France, Rotterdam Philarmonic, Warsaw Philharmonic, Leipzig Radio Salzburg Mozarteum – ș.a. Interpretarea concertului op. 22 compus de către Camille Saint-

Saëns în 1868, s-a situat între acele extreme pe care sensurile și ideatica dialecticii muzicale le impun. Astfel în partea întâia am putut savura o etalare de forțe interpretative solist-orchestră care au antrenat publicul într-un „crescendo” participativ trecând prin scherzo-ul strălucitor al părții a doua și culminând cu presto-ul final cu „accente fantastice”.

După pauză, publicul a putut audia una dintre cele mai revoluționare și controversate dar și iubite lucrări din perioada romantismului: *Simfonia Fantastică* de Hector Berlioz compusă în 1830. Alegerea unei astfel de lucrări ne atrage atenția asupra unor subtile conexiuni de filiație la nivel repertorial între simfonie și concertul instrumental prezentat. Spectacularul, viziunea fantastică, subiectivismul, exacerbarea trăirilor, virtuozitatea ca instrument de expresie, sunt numitorul comun al unei ecuații stilistice care-i cuprinde pe: Hector Berlioz, Franz Liszt, Robert Schumann sau Richard Wagner, acei „demiurgi ai umbrei”, „acei muzicieni blestemați” care au fost modele, părinți spirituali pentru generațiile lui Camille Saint Saëns, Anton Bruckner, Gustav Mahler. Astfel vectorul compozitor-interpret, s-a împlinit în seara de 16 septembrie prin careul Berlioz – Misha Katz, Camille Saint Saëns – Jean-Bernard Pommier prin afinitățile temperamentale comune manifestate în operele muzicale protagoniste ale serii.

Opțiunea oricărui dirijor pentru un opus simfonic de asemenea calibru are de la început doar posibilități extreme de finalizare: eșecul sau succesul. *Simfonia fantastică* nu se poate interpreta mediocru sau la „temperaturi joase” ci doar filtrată și redată prin cele mai incandescente trăiri. Misha Katz are acest potențial temperamental și afectiv, dublat de acela al unui „chef d’orchestre” în stare stăpânească și să conducă nestăvilitul flux de imagini muzicale, tumultul continuu al substanței sonore supuse unor transformări extrem contrastante, între exacerbarea dinamică vizând forța și dinamismul unor stări de exaltare, disperare sau orgiastic-demonice, și diminuarea până la dispariție a sonorităților nostagice, siderate sau încremenite, prevestitoare de tragic (scena decapitării din partea a 4 a).

Interpretarea Filarmonicii clujene sub bagheta „magică” a lui Misha Katz a atins acele nivele de redare în măsură să pună în valoare natura genială a acestui opus monumental. De altfel intenția exprimată public de către dirijor a fost aceea ca împreună cu membrii orchestrei să interpreteze această capodoperă „dans une manière romantique”. Concepția interpretativă a vizat tocmai acea latură „romantică” a viziunii subiective asupra lumii, privită prin prisma naturii sentimentelor exaltate ale artistului romantic, împinse la extrem, până la ură sau, în cazul acestei simfonii, până la anihilare prin parodiere, prin reducerea la grotesc a ideii fixe ce întruchipează iubirea (în partea a cincea).

*Exagerarea este prima lege a artei* spune Nichita Stănescu, ... *A mări un pom înseamnă a crea ideea de pom. În artă ideea de ceva nu este o generalizare, ci o exagerare. De aceea arta este tensionată și valoarea în artă se măsoară mai ales după tensiunea comunicării ei.*

Într-o lucrarea de talia *Simfoniei fantastice* în care tematica și ideatica conțin intrinsec aceste coordonate expresive, concepția interpretativă a lui Misha Katz a conținut acea încărcare tensională de efect copleșitor menite să pună în valoare dimensiunile viziunilor geniale ale lui Berlioz. Despre acestea, prietenul său Franz Liszt spunea: *Este o înclinație firească a geniului lui Berlioz spre măreț, colosal, gigantic, neobișnuit. Da, este chiar o nevoie a spiritului său să se apropie... de incomensurabi* (Pagini romantice).

Spectaculoasă este și evoluția dirijorală a lui Misha Katz, care prin gestica, expresivitatea corporală, ne oferă detalii exterioare a unui interior pasional, extrem temperamental. Derularea rapidă, aproape cinematografică a imaginilor muzicale, construirea alternanțelor de stări aflate la extrem, continua pendulare între meditație, visare și tumult afectiv, sunt câteva dintre stările pe care dirijorul ni le-a tălmăcit în partea a întâi a simfoniei, *Reverii, pasiuni*.. În partea doua, *Un bal,* viziunea luminoasă intermediată de harpe, apoi muzica celebrului vals au fost redate într-o manieră ușoară, aeriană, ireală. Ne-au impresionat efectele extrem de fine de apropiere, distanțare, efecte aproape vizuale realizate printr-o dinamică terasată realizată magistral de către orchestra filarmonicii clujene.

Felicitări compartimentelor de suflători, ale percuției, soliștilor din partea a doua, flaut-oboi, sau a treia cornul englez, alămurilor în părțile a patra și a cincea. Fără coordonarea lor, realizarea „tabloului pastoral" al părții a treia, *Scenă câmpenească,* putea fi compromis datorită simplității scriiturii, efectelor de semnal, unisonurilor orchestrei, elemente ce pot duce la un efect de anticoagulare a discursului dacă acesta nu este condus spre un dinamism al expresiei. În părțile a patra *Marșul spre supliciu* în care eroul romantic intoxicat cu opiu are viziunea propriei execuții, și a cincea, *Visul unei nopți de Sabbat,* în care demonii și vrăjitoarele se dezlănțuie într-o orgie ce cuprinde și figura iubitei (solo de clarinet) orchestra filarmonicii clujene a realizat o „frescă" muzicală vie, impresionantă. Tempo-urile rapide desfășurările polifonic-imitativ în stretti, culminațiile dinamice bruște, progresive sau regresive, efectele de ecou, precum și construirea crescendo-ului final grandios prin suprapunerea ideilor muzicale *dies irae* (ziua mâniei) și a iubirii (ideea fixă) transfigurată grotesc până la ipostaza trivializată, întruchipează încleștarea apocaliptică dintre bine și rău, tablouri muzicale realizate magistral de către orchestra filarmonicii clujene în frunte cu Misha Katz. O colaborare osmotică am putea spune, o empatie perfectă între dirijor și orchestră, o seară pe care publicul clujean nu o va uita curând.

Publicată în revista *Filarmonia* nr. 8–9 din noiembrie-decembrie 2005, Cluj-Napoca, pg. 20–21, revizuită în 2017

## **Premiera monooperei *Les Fêtes d'Ulysses* – de Eduard Terényi**

În data de 7 septembrie 2005, sala Tonitza a Muzeului de Artă din Cluj Napoca a fost gazda unei manifestări a „spiritului" muzical contemporan întruchipat în monoopera *Les Fêtes d'Ulysses* de compozitorul Eduard Terényi reprezentată în cadrul Toamnei Muzicale Clujene. Nu e prima oară când compozitorul propune publicului său o „confruntare" reflexivă cu marile teme ale culturii umane, prilej cu care autorul reface, reproiectează sonor propriul univers de percepție asupra marilor frământări interioare ale sufletului uman, concretizate în capodopere ale geniului manifestat individual sau colectiv. De la *Zile și nopți nomade* la *Kalevala,* de la *Noul Adam* la *Japan Flowers, MephistoFaust* sau *Dantesca* compozitorul ne poartă prin spații și timpuri istorice și/sau interioare, sufletești, inducând publicului auditor, o stare de vibrație „la unison" cu spiritul conținut în acestea.

*Les Fêtes d'Ullisses* reprezintă o celebrare a vieții la nivel individual și cosmic, o „glorificare" a drumului inițiatic parcurs de eroul mitic spre împlinirea scopului terestru, individual spre desăvârșirea întru ideal. Drumul lui Ulysse este totodată drumul fiecăruia dintre noi prin hățișurile, prin meandrele vieții, un drum care transformă, modelează, este esența devenirii. Este un drum bărbătesc, al cutezătorilor, al celor deschiși vieții și încercărilor ei. Nu întâmplător compozitorul alege din Odiseea lui Homer acele întâlniri ale eroului cu cele patru femei-arhetip: *Calypso – Circe* nimfe, care-i pot facilita accesul la lumile supra și infra mundane, și *Naussica – Penelopa,* personaje care-i pot oferi fericirea terestră, prima, fecioară curată, a doua, soție și mamă, păstrătoare a rostului lucrurilor, a ordinii și echilibrului firii. Toate îl revendică, toate țes ițe văzute (Penelopa) și nevăzute (Calypso-Circe-Nausica), uneia singură îi aparține prin consimțământ propriu și divin. Toate însă sunt arhetipal, *anima* eroului, proiecțiile feminine ale sufletului său.

Monoopera este construită din trei părți: prima cuprinde invocația către muză, sfatul zeilor care hotărăsc ca Ulysse să se poată întoarce acasă din brațele nimfei Calypso, plecarea acestuia, peripețiile pe mare și eșuarea pe țărmul unde este găsit de Nausica, partea a doua, ospățul, feacilor, cântul lui Demonoc despre dragostea dintre Ares și Afrodita, întâlnirea lui Ulysse cu Circe și coborârea sa în Hades, iar ultima parte, întâlnirea eroului cu pețitorii, distrugerea lor și celebrarea regăsirii femeii-soție.

Formula genuistică aleasă de compozitor, este opera cu un singur actant vocal, soprana Carmen Vasile, a cărei partidă principală cumulează strălucit toate personajele, acompaniată de Silvia Sbârciu – pian, Nicolae Coman – percuție, Narcis Vieru – trombon, Ecaterina Botár – clavecin, Gergely Anamaria și Szabo Kinga – harpă. Aceasta opțiune genuistică este foarte apropiată de modul originar în care era redată epopeea homerică prin intermediul aezilor care erau povestitori, cântăreți, instrumentiști, fapt ce

presupunea și presupune din partea solistului vocal unic, calități interpretative ridicate la puterea numărului de personaje, de stări, de situații pe care le vehiculează opera, precum și empatizarea cu partidele instrumentale care de această dată nu au avut doar rolul de a colora, acompania evenimentele ci și pe acela de a fi chiar personaje „nevăzute" (de exemplu, trombonul îl reprezintă pe Ulysse) ale țesăturii dramatice.

Interpretarea s-a dovedit a se situa pe înălțimile reprezentărilor unei muzici recofigurative a parcursului inițiatic pentru care a optat compozitorul în această operă, o interpretare în care soliștii au reușit să pătrundă și să transmită sensurile ce converg înspre o împărtășire colectivă a sacrului captat în sonoritățile muzicii compuse de Eduard Terényi. Astfel, încă de la începutul lucrării auditorul este absorbit în atmosfera de ceremonial, în care aedul invocă muza menită să-i aducă inspirația. Elementele de culoare panistorică menite să potențeze semantica propusă sunt numeroase: recitarea solemnă și dramatică, prelucrarea odei lui Pindar către Apollo în partea întâia, a inscripției de pe mormântul lui Seikilos și a unui fragment de imn atribuit chitarodului Mesomede în părțile doi și trei care au valoare de citat cultural, „specularea" sonorităților unor structuri modale diatonice nedetectabile stilistic sau modal-cromatice care realizează la nivelul melodicului o sinteză subtilă, utilizarea unor ritmuri provenite din picioarele metrice ale prozodiei grecești ca iambii, troheii, amfibrahul și combinarea lor, precum și a timbrelor harpelor. Limbajul muzical reflectă o întreagă alchimie sonoră în care detectăm, jocul cu intervalele „perfecte" (ale grecilor), cvinta, octava, prima în exprimarea recitativului recto-tono, împărțirea în 7–5–7 scene a celor trei părți (numere magice, simetrie) o muzică sugestivă mustind de sevă și sensuri, cu o permeabilitate expresivă de maximă eficiență și o frumusețe ce se revelează ascultătorului atât în robustețea și forța, virilitatea și energia imaginilor muzicale desfășurate epic cât și în lirismul cu tente naive (Nausicaa), grotești (transformarea în porci) sau potențări extatice (Zorii). O deosebit de mare sugestibilitate și chiar de spectaculos irumpe din momentele de interludiu instrumental fie că e vorba despre descriptivismul imaginii furtunii pe mare stârnite de către Poseidon (scările ascendente descendente sugerând mișcarea talazurilor) fie din discursul intens cromatizat reflectând disperarea lui Ulysse și a însoțitorilor săi. Memorabile sunt: cântecul despre dragostea lui Ares și a Afroditei în care soloul trombonului relevă o vocalitate a exprimării menite să umanizeze erotismul divin, atmosfera sumbră, malefică a coborârii în Hades, sau înfruntarea obraznicului pretendent Iros (realizată cu instrumentele de percuție). Peste toate însă, muzica ce întruchipează cele patru arhetipuri feminine degajă un ethos specific fiecărei personalități în parte. Nausicaa, „înveșmântată" într-o melodică frumoasă, aerată amintind de un cântec ritual de copii (un pentacord, scări modal-diatonice, stretti) sau de nuntă, prezentată într-o luminiscență sonoră ce sugerează puritatea gândului, Circe și Calypso, ce plasează muzica cu un conținut aluziv erotic în zona instinctualului a cărui forță încătușează energiile vital-raționale ale

eroului dar îi permite acestuia accesul către alte dimensiuni, (lumi spirituale), Penelopa a cărei melopee-bocet reflectă dramatismul condiției sale de femeie singură, părăsită, dar și căldura afectivității conjugale din finalul fericit.

Cu adevărat spectaculos, „Visul Penelopei" din ultima parte, este o pagină muzicală extrem de vie, de penetrantă, de percutantă în expresie, o scenă în care faptele reale, uciderea pretendenților-gâște sunt plasate în oniric, vulturul reprezentându-l pe Odisseu (o simbolizează la greci și pe Atena, de altfel zeița protectoare a lui). Această plasare în oniric potențează alegoria dându-i un plus de forță imagistică prin sugerarea paroxismului instinctual concretizat în climaxul tensional (ritmic în ak-sak), al sonorităților dezlănțuite. Finalul, solemn, ceremonios, *Andante mistico,* exprimat muzical prin sonoritatea orgii, celebrează victoria eroului mitic, o celebrare a sacralității vieții și a drumului spre ideal.

O muzică copleșitoare, vibrantă, o reprezentare sonoră a unei lumi vechi plină a sensuri noi, adânci, colorate, incantate, ludice, erotice și eroice, abisale, celeste și mundane, „...un...cosmos muzical în care fiecare element oglindește universul... la fel cum o picătură oglindește marea" (E. Terényi).

Publicată în revista *Filarmonia* nr. 8–9 din noiembrie-decembrie 2005, Cluj-Napoca, pg. 21–22

## Muzica nouă în „Toamna Muzicală clujeană" 2006

Printre variatele oferte repertoriale cu care *Tomna muzicală clujeană,* aflată la ediția XL-a, ne îmbie, sectorul muzicii contemporane este bogat reprezentat de 2 evenimente muzicale deosebite: *Panoramicul componistic clujean* și *concertul cameral al formației Ars Nova.*

În esență tot camerală, prima manifestare a „spiritului" muzicii contemporane autohtone, care a avut loc în 18 septembrie, în sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima", a fost generos reprezentată de creații ale compozitorilor din generația „academică", Vasile Herman și Constantin Rîpă, din generația tânără, Iulia Cibișescu, Ionică Pop și foarte tânără, Șerban Marcu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Pop.

Pe palierul reprezentărilor muzicale creațiile compozitorilor clujeni s-au situat între rigurozitatea actului componistic reflecție a unui tip de gândire structuralist și creații aflate într-un câmp de manifestare al indeterminismului. În prima categorie mijloacele de expresie consacrate (instrumente, timbre, genuri, forme) sunt extrem de sugestive prin trimiterile la repere culturale fiind apropiate ascultătorului avizat, în cea de-a doua, intențiile componistice au fost deschise jocului, improvizației, mișcării scenice, unui *sound* neconvențional depinzând de imaginația interpreților și prezentând un câmp mai larg de interpretare a semnificațiilor.

Cele șase *Invențiuni pentru două violoncele* ale compozitorului Vasile Herman interpretate în primă audiție absolută, de către Török Adalbert și Petre Baciu, reprezintă tot atâtea ipostaze ale unui univers sintetic de reprezentare muzicală de referențialitate multiplă: medievală, barocă, și românească. Sinteza operată, se manifestă atât la nivelul tehnicilor de scriitură, cât și al expresiei muzicale într-un limbaj muzical subtil, coerent, personalizat. Fiecare dintre aceste invențiuni este un microunivers metastilistic în care aluzia la genul, forma, spațiul muzical-istorice, se realizează prin rapelul la diverse modalități de scriitură caracteristice acestora, dar limbajul și materialul sonor sunt contemporane. Compozitorul se situează pe o poziție detașată, construind paralel cu reperul cultural istoric un discurs în care periodic apar „comentarii" cu elemente de parodie. Astfel invențiunea întâia *Capriccio,* construită într-o formă liberă în dialoguri instrumentale sugestive, împreună cu ultima, *Toccata,* punctul maxim de densitate tensională al „suitei" de invențiuni, prin tempo-ul alert și ostinato-ul ritmic, poartă metasemnificațiile expresive ale rapelului la Barocul muzical. Invențiunea a cincea, *Cantus firmus,* construită pe trei segmente, conține, prin paralelismele intervalice, aluzii la genurile medievale de *Organum* în secțiunile extreme, iar în cea centrală, de *Conductus-Coral.* În invențiunile 2, 3 și 4 este „evocat" spațiul muzical românesc: 2 – *Ison,* cu sonorități ale muzicii vechi de strană, 3 – *Melisme,* scrisă într-o ritmică liberă conținând sugestii melismatice ale stilului muzicii bizantine și 4 – *Dialog,* bazată în întregime pe pizzicato în structuri ritmice variate, capricioase, pe isoane complementare. Ca toate celelalte lucrări ale maestrului și *Ciacona* a avut succes. Însă, în pofida acestor dovezi de recunoaștere, după prima sa audiție absolută și această lucrare își va ocupa probabil locul într-un sertar de bibliotecă, alături de celelalte peste 100 de lucrări ale compozitorului, dintre care nici măcar 10 nu au fost editate, după cum ne-a mărturisit compoizitorul într-un interviu recent, așteptând poate ca posteritatea „să–și facă timp" să le descopere.

Aflat la o vârstă venerabilă, compozitorul Vasile Herman este unul dintre cei mari valoroși reprezentanți ai unei „generații de aur" ai componisticii românești. El a rămas la fel de prolific, în ultimii ani, creația sa îmbogățindu-se cu o serie de lucrări camerale, dar și cu lucrări de anvergură. Printre acestea din urmă se află o operă care depășește modelul cameral specific perioadei contemporane și se reîntoarce la modelul operei mari de tipul *grand opera,* având ca tematică mitul creatorului de frumos și ca personaj principal pe Constantin Brâncuși. O operă bazată elemente de basm românesc (*Pasărea măiastră*) și elemente biografice metaforizate. Șansa ca această operă să fie reprezentată este probabil foarte mică atâta timp cât instituțiile de gen uneori nu au timp (și/sau deschiderea necesară) sau fonduri, pentru a susține financiar premiere programate chiar cu ani de zile înainte.

*Sonata a doua pentru vioară și pian* de Iulia Cibișescu-Duran, beneficiind de interpretarea strălucită a autoarei la pian, și a violonistului Eugen Cibișescu-Duran, este o

creație amplă, structurată în trei părți: partea întâia în formă de sonată, partea a doua o temă cu variațiuni și partea a treia, epilog. Întreaga sonată este concepută într-un suflu concertistic. Percepția auditorului despre lumea intonațională creată este că aceasta aparține ca reper stilistic sonatelor sau concertele beethoveniene, brahmsiene însă concepută într-un limbaj muzical contemporan, panmodal, impregnat de cromatisme. Contrastele tensionale puternice, existența unui tematism distinct și expresiv, a unui dramatism cu accente patetice, subliniază de asemenea referențialitatea la universul stilistic amintit. Partea a doua reface, foarte plastic, o temă muzicală tonal funcțională, de o frumusețe senină, o aluzie transparentă „cultural-istorică" la echilibrul și simplitatea părților lente clasic-romantice. Comentariul variațional ulterior reface traseul limbajului de la consonant la disonant, de la senin la întunecat, de la explicit la abstract. Epilogul este o rezolvare într-un final eteric, a forței tensionale extraordinare cumulate în dramaturgia lucrării.

Cu lucrările lui Șerban Marcu*,* *Ecouri* pentru clarinet și *Nemediu* pentru clarinet și flaut, alături de interpreții Deák Sándor și Liliana Cadar, ne întoarcem către expresia camerală miniaturală, interiorizată, lirică, impregnată de monologuri sau dialoguri muzicale intro sau extrovertite. Lucrarea este construită pe tehnica reluării unor structuri motivice, de către același executant, în registre și dinamici diferite, cu efect de ecou, „tăcerile" având un rol important expresiv, acela de a completa viziunea statică sau dinamică a discursului muzical. „Nemediu" este o lucrare muzicală-portret concepută pentru a „evoca" imaginea celor doi compozitori și oameni de cultură de care Șerban Marcu este legat, Octavian Nemescu și Dan Dediu. Titlul este o combinație a numelor celor doi, acestea fiind încriptate în motivele cu valoare tematică, *mi-mib do* (pentru Nemescu, este același cu cea al lui Enescu) și *re, mi, re, do,* pentru (Dediu). Personificarea de către compozitor în sound-ul celor două instrumente, a personajelor amintite precum și în discursul contrastant ca expresie, generează o anumită dinamică a dialogului. Unul dintre discursuri, dominant la început, caracterizat de jocuri ostinate în ritmică giusto, este întrerupt de scurte momente de discursivitate lirică, ce treptat devine tot mai elaborată estompând mișcarea ostinato și dizolvând-o până la dispariție. Este o lucrare ludică în esență, proaspătă și extrem de sugestivă.

Ionică Pop, în lucrarea sa, *„O"* pentru trombon percuție și comentariu pianistic, *un fel de dialog al compozitorului cu opera sa"* după cum declară compozitorul, creează un scenariu în care dramaturgia muzicală reface un ritual de sorginte cosmogonică. *„O",* reprezintă momentul inițial, este simbolul elementului primordial, al oului, unitatea primară haotică din care se naște în cazul nostru muzica, ce ordonează cosmosul. Cele două personaje muzicale își au originea în două entități mitologice Fârtatul și Nefârtatul descrise de Mircea Vulcănescu în „Mitologie românească" unul fiind reprezentat de trombon, Mircea Neamț Gilovan, celălalt de percuție, Nicolae Coman. Sonoritățile fruste,

violente, pasta sonoră agresivă deschide lucrarea completând imaginea lumii necreate, atmosfera" terifiantă a haosului primordial din care încet se desprinde un motiv muzical rudimentar, pentacord, supus unei continue variații. Confruntarea finală dintre cele două personaje muzicale este redată și prin mișcare scenică, Fârtatul îl învinge pe Nefârtat și, târându-l peste suprafața pământului se nasc dealurile, văile, munții ... spune legenda.

Piesa, lui Cristian Bence-Muk, *Meditațiile unui fagot singuratic* spune povestea muzicală a unui fagot îngândurat, artist care prins în vârtejul vieții cotidiene este silit să ia atitudine. Cu un umor irezistibil, o suplețe timbrală și tehnică instrumentală foarte bine stăpânită, Florin Cârlejan, fagotul, trece prin calvarul celor trei părți ale lucrării corespunzând celor trei forme de stress la care e supus „contribuabilul"azi: I Duo – Politic – Intermezzo, II Monolog – Medical – Intermezzo și III Trio – Social, Taxe și impozite, Executare silită, Epilog. Muzica este de o sugestibilitate transparentă semantic. Dialoguri precipitate între registrele instrumentului ne amintesc de talk-show-urile politice, sau de pasiunile care se consumă casnic între membrii familiei pe aceste teme, în partea a doua, efectele parodice merg până la tusea și strănutul bietului fagot bolnav, iar în ultima parte, Taxe și Impozite, fagotul este dezmembrat încetul cu încetul până la ancie, sau „până la piele". Epilogul este o repriză în care materialul muzical tematic (politicul) revine dar este întreruptă de bătaia hotărâtă din picior a personajului. Se pare că bietul fagot este hotărât să nu mai fie păcălit a doua oară.

Ciprian Pop, în lucrarea sa *Pneumachina* pentru trombon și mediu electronic, ne plasează într-un câmp de reprezentări ale fictionalului, în care timbralitatea compusă a trombonului și a sintetizatorului creează viziunea unei mașini-robot propulsată de aer, un fel de *hotroad* cu funcționalitate multiplă, o mașină infernală care se trezește la viață. Construit pe o singură idee muzicală, cu valoare funcțională tematică, supusă variației continue, discursul muzical conține sugestii timbrale extrem de variate în care partida trombonului, „Pneumachina", interpretată magistral de Mircea Neamț Gilovan își „pliază" sonoritățile pe cele ale sintetizatorului realizând efecte și imagini spectaculoase. Compozitorul, prin contribuția intepretativă excepțională a lui Mircea Neamț Gilovan explorează aproape toate posibilitățile coloristice ale acestui instrument în combinație cu spectrele discursiv-muzicale complementare ale partidei sintetizatorului la care se află compozitorul, tehnicile de scriitură situându-se printre cele evolutiv dezvoltătoare, consacrate prin tradiția componisticii contemporane.

Cu lucrarea în primă audiție absolută *Structuri IV* pentru ansamblu de percuție, Constantin Rîpă ne reintroduce într-o lume a ritmurilor muzicii ancestrale, cu valoare arhetipală, ce se regăsește poate în practica dubașilor țărani. Compusă pentru două tobe mici în dialog continuu întrerupt periodic prin pauze cu efecte coloristice diverse din arsenalul percuției, lucrarea prezintă o ritmică de o simplitate naivă, rudimentară. În partea a

doua, tempo-ul se intețește, ritmurile simple, primordiale, sugerează bătuta maramureșeană, strigăturile cu efect parodic creează tușe groase de „penel” compozițional în spiritul atmosferei create în filmele lui Emir Kusturica.

Cronică publicată în revista *Tribuna,* nr. 98, din 1–15 oct, 2006, Cluj-Napoca

## Florilegii baroce în „Toamna Muzicală clujeană”

Centrul Cultural Francez în colaborare cu *Academie de Sablé* din Franța, Filarmonica Transilvania și Academia de Muzică „Gh. Dima”, a dăruit publicului clujean, în cadrul Festivalului *Toamna muzicală* ediția 41, bucuria întâlnirii cu muzica barocă a secolelor XVII-XVIII. Sub titlul „Epopeea barocă în Transilvania”, organizatorii au intenționat să marcheze cei trei ani de colaborare fructuoasă cu muzicieni și oameni de cultură, dar și cu publicul transilvănean. Această colaborare s-a concretizat în cursuri de măiestrie organizate de celebra Academie Internațională de Muzică Veche și Dansuri din Sablé, concerte cu formații consacrate, conferințe, expoziții. O adevărată sărbătoare a muzicii, o celebrare a ceea ce înseamnă spiritul barocului european a cărui graniță culturală estică a fost atunci și este, în răstimpul acestor evanescente rememorări muzicale, Transilvania.

Eforturile muzicienilor străini de a marca Transilvania pe harta culturală a Europei sunt impresionante, dacă ne gândim la faptul că reconstituirea muzicală a celebrului Codex Caioni, realizată acum doi ani a însemnat începuturile formării de specialiști și iubitori ai acestei muzici. A putea reconstitui stilistic interpretarea autentică a muzicii acelor vremi, presupune cercetarea și cunoașterea în profunzime nu numai a manierelor de redare, execuție a acompaniamentului dar și a ornamentării melodiilor, nu numai arta improvizațiilor, agrementărilor ritmice, ci și a spiritului cosmopolit și extravagant al epocii, a modului în care publicul percepea muzica: un exercițiu spiritual, o exultare a „pasiunilor sufletului” (Angelor Berardi, Bologna, 1681). „Muzica este transpunere în starea de grație, vrajă și extaz a plăcerii” (François Raguenet, Paris, 1702) iar adevăratul scop al ei este de a mișca sentimentele, de a emoționa” (Johann David Heinichen, Dresda, 1728). În același timp, muzica reprezintă și o stare de beatitudine meditativă în relație cu sacrul: „Muzica este acolo unde se găsește armonia, ordinea și proporția; de aceea și cea mai vulgară muzică de tavernă, care-l face pe unul fericit, pe altul nebun, stârnește un sentiment profund de devoțiune și o profundă contemplare a Celui Dintâi Compozitor. Există în ea ceva din spiritul Divinității ce, doar simpla audiție nu poate să descopere; este o lecție hieroglifică și ascunsă pentru, și despre întreaga lume, despre toate creaturile lui Dumnezeu....” (Sir Thomas Browne, Londra, 1642).

Pentru interpretul și publicul clujean, o asemenea transpunere în starea de grație a frumuseții muzicii baroce a fost posibilă prin interpretările absolut excepționale ale

protagoniştilor celor patru seri, prin ambientul arhitectural dar şi prin diversitatea opţiunilor stilistice. Astfel publicul a savurat realizările Ansamblului *Baroc Transilvania* şi *Fior di Suono,* în 29 septembrie la Biserica Evanghelică cu un recital din barocul târziu german, italian, francez. Prestaţia inegalabilă a formaţiei *La Fenice* în 30 septembrie, care a optat pentru barocul incipient în Austria şi alte regiuni dincolo şi dincoace de Alpi a avult loc la la Biserica Unitariană. Recitalul de clavecin susţinut Françoise Langellé, în 2 octombrie la Muzeul de Artă a completat tabloul varietăţii şi al coloritului naţional al Barocului muzical, cu un repertoriu din strălucita şcoală a claveciniştilor francezi. *Bruno Cocset et les Basses Réunies,* a reconstituit parfumul barocului italian timpuriu adăugând acestuia vibraţiile înalte ale muzicii lui J.S. Bach, într-un memorabil concert susţinut la Biserica Reformată de pe str. Kogălniceanu, în 2 octombrie. Şi tot acolo, în 5 octombrie, ansamblul *Turicum,* specializat în muzica renaşterii portugheze şi braziliene, a încântat publicul cu muzica descoperitorilor, marcând un alt punct extrem al răspândirii spiritului muzical al epocii baroce.

Opţiunea celor două ansambluri clujene reunite*, Baroc Transilvania* şi *Fior de Suono,* pentru un repertoriu al barocului matur, diversificat coloristic dar unitar în formă şi conţinut, a realizat simbolic, ideea sintezei stilistice, a unităţii în diversitate manifestate în creaţia compozitorilor perioadei: G. Ph. Telemann, A.D. Philidor, D. Buxtehude, A. Vivaldi, F. Couperin, G.F. Haendel. Viziunea globală asupra interpretării camerale a fost aceea a unei sonorităţi echilibrate, a frazărilor inteligente conduse de logica retoricii discursului muzical, frazări marcate de o subtilă diferenţiere a planurilor sonore în momentele de polifonie fugată, imitativă, sau de marcato-uri patetice, pauze retorice, efecte şi afecte diverse, vădind o bună asimilare a cutumelor stilistice baroce. S-au remarcat momentele de virtuozitate concertantă ale tuturor protagoniştilor: ale flautului *a bec,* excepţional susţinute de Zoltán Majó în mişcările rapide ale sonatei în re minor de A.D. Philidor sau în *Concertul în sol minor* de A. Vivaldi ca şi în partea a patra a cvartetului în la minor de G.P. Tellemann. Memorabile rămân momentele de intens dialog dramatic între cei doi violonişti, Melinda Béres şi Răsvan Dumitru, ale violoncelului solist – Ciprian Câmpean în sonata *Le Parnasse ou l'Apotheose de Corelli* sau ale partidei clavecinului interpretată de Erich Türk. Momentele de coloratură vocală din ariile cantatelor semnate de G. Telemann şi G.F. Haendel sau din aria de D. Buxtehude interpretate de soprana Mihaela Maxim, au dovedit o tehnică vocală bine stăpânită, tinzând spre valorile originare ale exprimării bel canto-ului vremii. Nu au lipsit momentele de intens lirism, exprimate în părţile lente, partea a doua a concertului de A. Vivaldi sugerându-ne o conversaţie despre nostalgia paradisului pierdut. Memorabile au fost momentele tensionate ale recitativelor dramatice ale cantatelor amintite, preţiozitatea, luxurianţa şi emfaza stilului francez în sonata lui Couperin sau chiar momente de umor realizate cu cochetăria unei

subrete de operă buffa în aria *„Si non ti piace amar mi”* interpretată strălucit de Mihaela Maxim.

Toate acestea sunt elemente ce pledează pentru profesionalismul muzicienilor celor două formații, vibrația la unison întru frumos a interpretării verificând totodată și axioma lui C. Ph. E. Bach conform căreia „un muzician nu poate să-i emoționeze pe alții decât dacă el însuși este mișcat de muzica pe care o interpretează” (1753).

Pentru nivelul tehnic și expresiv al celorlalte concerte prezentate în cadrul galei baroce ar trebui ca superlativele să nu se mai sfârșească. Ansamblul Pasărea Phoenix, *La Fenice* în italiană, ca și celelalte formații străine, au adus pe scenă lucrări inedite pentru public, dar și bucuria audierii acestei muzici pe instrumente originare sau cópii, conferind autenticitate istorică tuturor interpretărilor prin sonoritatea arhaică specifică. Impresionant și neobișnuit a sunat pentru noi muzica italiană din imperiul austriac de la începutul barocului. Plăcerea de a improviza pe o temă comună șiruri de variațiuni ostinate, în Passacaglii, Ciacone, Fantezii, Sonate, s-a revelat ascultătorului prin nesfârșitele metamorfoze sonore ornamentale, modificări de tempo prin contraste metrice de la 2 la 3,4 sau 6 timpi, vădind o voluptate a muzicianului baroc pentru sonoritățile împodobite, pentru pasajele de canto fiorito și de virtuozitate, unele de-a dreptul acrobatice. Fie că are la bază o temă celebră de dans în epocă cum ar fi *Il Balo del Gran Duca* prezentată în două ipostaze compoziționale și instrumentale, semnate Giovanni Battista Buonamente (due canti e bassi), sau Jan Peterszoon Sweelinck (clavicembalo solo), fie că prelucrează cântece la modă: *L’Europa* sau *La Gioconda* de Martino Pasenti, *La Monica* de Philipp Boedecker, muzica și interpretarea au exultat o bucurie a jocului cu suntele împodobite, cu expresia dansantă sau dramatică în recitativele *rubamente.* Au fost aplaudați minute în șir și bisați: cornetistul și flautistul Jean Tubery, violonista Stephanie de Failly, trombonistul Adam Woolf și fagotistul Krzysztof Lewandowski, ai căror uluitoare tehnică instrumentală și măiestrie interpretativă au entuziasmat auditoriul.

Pentru a ilustra măiestria interpretarea clavecinistei Françoise Langellé, profesoară la Conservatorul Național din Lyon, multiplă laureată a concursurilor de gen, cercetător și solist, cuvintele nu sunt îndeajuns de sugestive. Tehnica briliantă este îmbinată cu o profundă înțelegere a retoricii discursului instrumental baroc, iar repertoriul prezentat, deși unitar din punct de vedere al apartenenței la înfloritoarea școală clavecinistică franceză, a reliefat o pluralitate de expresii și o intensităte aparte a comunicării afectelor.

Recitalul *Bach et l’ Italie* a adus în atenția publicului o altă fațetă a timbralității muzicii baroce: cultul pentru sonoritățile coardelor grave din familia violelor, instrumente care au dominat gustul publicului înainte ca eforturile lutiștilor bolognezi și cremonezi să impună sonoritatea strălucitoare a viorii concertante. Bruno Cocset este una dintre personalitățile marcante ale interpretării muzicii vechi. El activează și în calitate profesor de violoncel baroc la Conservatorul Superior de Muzică și Dans din Paris, din

Barcelona și din Geneva susținând în același timp clase de măiestrie în toată Europa incluzând și Cehia sau Rusia. El a cântat pe un violoncel și violă *á la bastarda* în colaborare cu Emmanuel Jacques – violoncel, Richard Myron – contrabas și Maude Grattone – clavecin, un repertoriu reprezentativ pentru barocul italian timpuriu: două canzone și o toccată *per cembalo* de Girolamo Frescobaldi, o sonata în la și *Ricercare* de G. Gabrielli, precum și lucrări ale apogeului muzicii italiene baroce semnate de G.B. Vitali, F. Geminiani, A. Vivaldi, precum și o partită și două cantate adaptate trioului de coarde de J.S. Bach. Formația sa a oferit publicului delicii muzicale, o sonoritate și acordaj perfecte în pofida temperaturii scăzute din biserică, o tehnică instrumentală de mare clasă, sincronizări și frazări rafinate. Lirism, cantabilitate și căldură au caracterizat lucrări ca *Tendrement* de F. Geminiani, bravură, strălucire a sonorității generale, umor și veselie în părțile dansante sau de virtuozitate, în *stille concitato.*

Cu formația *Turicum* pășim în ineditul unei lumi sonore aflate la limita vestică a graniței culturale europene până în Brazilia. Repertoriul a fost alcătuit din muzică de curte reprezentată de cântece din secolul al XVI-lea preluate și reconstituite din *Cancioneiro Musical de Elvas* și *de Belem* precum și muzică populară provenită din repertoriul iberic sau ibero-iudaic. Interpreții au optat pentru o formație specifică timbrelor și culorilor tradiționale: voce – Luiz Alves de Silva, vihuela – Vincent Fluckiger, dulcian și percuție – Rogero Goncalves. Exotismul muzicii a fost subliniat prin armoniile și parfumul arhaic al cântecelor interpretate: culte sau populare, laice sau religioase, de dans sau de dragoste, instrumentale sau vocale. Unul dintre elementele principale, alături de sonoritățile lăutei și percuției, a fost emisia specific naturală a vocii solistului, neimpostată, albă, fără vibrato cu o lejeritate aparte în interpretarea ornamentelor, mai ales a melismelor provenite din muzica arabo-iudaică (muzică ce a fertilizat de altfel întreaga cultură central europeană încă din evul mediu). Aceasta s-a remarcat mai ales în acele *sepharade,* cîntece libere, rubatizate, improvizatorice, de un farmec aparte, adevărate relicve muzicale medievale, ale căror corespondențe în muzica românească se regăsesc în cântecul lung sau doină.

Expoziția de fotografii *Le chemin du Nouveau Monde,* de Ferrante Ferranti, a întregit minunata călătorie a publicului clujean pe teritoriile sonore ale unor înfloritoare vremuri ale spiritului, în care muzica aducea sufletului și minții, delicii, încântare, exaltare și extaz, depășind granițele sociale sau teritoriale, demonstrând din Transilvania până în America Latină unitatea trăirii întru frumos.

Cronică publicată în revista *Orașul,* anul V, nr. 19 (2010), pg. 96–97 Cluj/Napoca

## „Toamna Muzicală clujeană” 2014 – Cornel Țăranu la 80 de ani

Ce-a de-a 48-a ediție a Toamnei Muzicale Clujene a avut ca emblemă aniversarea academicianului profesor universitar doctor Cornel Țăranu, care împlinește 80 de ani de viață încununată de o prolifică activitate de creație componistică, interpretativă și universitară. Totodată Filarmonica Transilvania a comemorat 10 ani de la trecerea în neființă a violonistului Ștefan Ruha.

Concertele omagiale au întrunit un număr important de artiști în al căror repertoriu și expresie muzicală s-au inserat gânduri, amintiri, reflecții și reflexii asupra personalității celor comemorați sau celebrați. O sărbătoare muzicală care, în cele trei săptămâni de festin cultural a oferit publicului clujean o paletă largă de reprezentări ale artei muzicale: patru concerte simfonice și vocal-simfonice, un concert al Orchestrei de Cameră, un concert de jazz, cursuri de măiestrie gratuite, precum și recitaluri din secțiunile festivalului: *Panoramic Componistic Contemporan* și *Serate Camerale.* Dintre acestea, concertul de deschidere din 3 noiembrie, concertul Orchestrei de Cameră a Filarmonicii de Stat „Transilvania” din data de 14 octombrie și recitalul susținut de *Cvartetul Transilvan,* alături de pianistul Csíky Boldizsár, pe 23 octombrie, au fost realizate *in memoriam Ștefan Ruha* – interpret de talie mondială, al cărui spirit artistic a fost evocat și invocat de către cei implicați, poate prin atingerea acelui înalt standard interpretativ cu care violonistul trăiește în amintirea noastră și a celor care l-au ascultat, prin neasemuita sonoritate a viorii, caldă, aureolată de o expresivitate patetic-dramatică cu care entuziasma publicul la fiecare concert.

Maestrul Cornel Țăranu fost înconjurat în cea de-a 80-a toamnă a vieții, de discipoli, admiratori, prieteni, colaboratori, foști și actuali studenți, familie și colegi de breaslă, fiind sărbătorit artistic prin audiții și prime audiții ale lucrărilor sale.

Concertul aniversar din 5 octombrie a reunit două ansambluri de prestigiu, corul Filarmonicii Transilvania dirijat de Cornel Groza, și ansamblul *Ars Nova,* avându-l la pupitru pe maestrul aniversat, alături de care s-a aflat și actorul Anton Tauf. Cele *Trei coruri á cappella* – două pe versurile sonetelor lui Mihai Eminescu: *Căci eterne sunt ale lumii toate, Cu mâine zilele-ți adaogi,* și *Despre timp* pe versuri de Matei Călinescu” – constituie un triptic compus pentru Corul Filarmonicii Transilvania, în care meditația filosofică asupra timpului, efemerului și eternității rezonează cu lirismul sobru al muzicii, reflexie a nobleței gândului și gestului compozițional. Interpretarea corală de excepție a revelat o scriitură polifonic-imitativă și liberă, în care unisonul devine o expresie a singurătății ascetice iar dialogurile concepute într-un limbaj modal-diatonic consună cu imaginea corului antic, cu tânguirea melopeică ori cu limpezimile apolinice ale semnificațiilor versurilor cărora actorul Anton Tauf le-a dat viață într-o rostire dramatică expresiv nuanțată. Corul final, interpretat în primă audiție absolută reprezintă o concluzie

postmodernă, în care compozitorul, păstrând unitatea de expresie a tripticului, dă viață „labirintului de oglinzi”, „trandafirului alb risipindu-și petalele într-o adiere de vânt, ca și cutremurul unui gând”, prin multiple reflectări – fie la unison, fie eterofone sau antifonice – ale materiei muzicale, prin efecte de parlando, glissando, printr-o expresie din ce în ce mai întunecată, stinsă.

În cea de-a doua parte a concertului, prima audiție absolută a oratoriului dramatic *Lăutarul* a reunit alături de Ansamblul *Ars Nova* și de mentorul ei, maestrul Cornel Țăranu, pe tenorul Tiberius Simu în rolul lui Bănică, pe baritonul Cristian Hodrea în rolul lui Cezar Bolliac și pe actorul Anton Tauf în rolul naratorului și al boierului Medeleogru. Personajul principal al acestei lucrări este Bănică, un lăutar țigan, ce a luat lecții de la Ludovic Wiest, însă în pofida calităților sale de violonist virtuoz, condiția sa socială a rămas aceea de rob pe moșia unui boier bețiv și trândav. Povestea este preluată dintr-un roman neterminat al lui Camil Petrescu, în care este evocată personalitatea lui Nicolae Bălcescu. Publicul a putut audia *live* vocea lui Camil Petrescu citind un fragment din capitolul *Bănică și Postelnicul Medeleogru – Capriccio.*

Înveșmântarea muzicală păstrează culoarea și parfumul sonor al vremii, prin îmbinări și alternări ale interludiilor și comentariilor instrumentale concepute în limbajul de avangardă propriu stilului compozitorului, cu elemente preluate din folclorul urban de inspirație orientală – din cântecele lui Anton Pann sau din peșrevurile lui Dimitrie Cantemir – toate îmbibate de sonoritățile și atmosfera „romanțioasă” a muzicii saloanelor din secolul al XIX-lea. Eterogenitatea mijloacelor de expresie conferă materiei sonore o simbolistică în care predomină deopotrivă pitorescul și savoarea exotică, absurdul și grotescul, candoarea și tragismul. În deschiderea lucrării, tenorul Tiberius Simu a etalat, în aria sa pe stihurile lui Anton Pann, „Cată, Doamne ...”, un timbru cald, strălucitor, perfect integrat expresiei patetice și liniei vocale colorate cu elemente orientale, apogiaturi și ornamente. „Asociația literară a tinerilor intelectuali” a fost evocată prin aluzii sonore la romanța rusească ori nocturnele chopiniene, ușor parodiate prin deformare cromatică. Pentru a se putea strânge bani pentru răscumpărare, Bănică este prezentat societății de către Dimitrie Florescu și invitat să „execute” câteva *Capricii* de Paganini (citat de pe bandă). Apoi ia cuvântul Cezar Bolliac, evocat muzical de baritonul Cristian Hodrea, a cărui arie „Cântă robul pe a lui vioară ....” a fost interpretată cu înflăcărarea și emfaza cerute de rol, precum și în spiritul inflexiunilor de baladă populară presărate de compozitor. Au rămas în memorie comentariile muzicale ironic-grotești prin glissando lento la flaute și oboaie o imagine caricaturală a boierului, citatele-simbol *Eu sunt Barbu Lăutaru,* laitmotivul tristeții și rușinii țiganului rob, intonate de flaut, vibrafon și pian preparat.

Orchestra Filarmonicii Transilvania a interpretat în data de 10 octombrie, sub bagheta renumitului dirijor Horia Andreescu, ciclul de lieduri *Cetini negre* cu care

compozitorul Cornel Țăranu a debutat în aprilie, 1958. Cutezanța tânărului compozitor pe atunci, de a aborda versurile „mistico-religioase" ale unui poet-filosof idealist cum era Blaga, nu a trecut nesancționată de către autoritățile comuniste ale vremii. Astfel lucrarea a fost interzisă, cronica lui Ilie Balea a fost imediat scoasă de la tipar, iar autorul a primit critici în presă fiind dat ca exemplu negativ în ședințe, timp de doi ani. Se pare că a deranjat nu numai opțiunea literară, ci și valoarea compozițiilor. Cele trei poeme tălmăcite muzical reflectă o empatie sonoră, ideatică și imagistică cu semnificațiile profunde ale poemelor, printr-o materie muzicală ce emană o vibrație specială, o atmosferă nocturnă, expresionistă, cu parfum arhaic românesc, cu subtilități coloristice și sugestii timbrale rafinate. Liedul *Semnal de toamnă,* conceput într-un modalism diatonic cu colorări melismatice, orientale a fost exprimat de protagonistul serii, Tiberius Simu prin lirismul cald, învăluitor al timbrului său vocal într-o frazare inteligentă, frumos arcuită dinamic. *Interludiul* și *Noapte extatică* (celelalte două lieduri ale tripticului) au revelat o lume sonoră cu subtilități neoimpresioniste, în care timbrurile harpei și flautului, ale percuției și vocii aflate în registrul expresiv al recitativului rubatizat, precum și momentele de pulsație ostinată discretă, au conturat semantic metafora îngemănată a imaginii muzical-poetice.

Partea a doua a concertului, *Rapsodia pe o temă de Paganini* de S. Rahmaninov, a avut-o ca protagonistă pe pianista Aurelia Vișovan, care, în pofida tinereții sale, deține un portofoliu concertistic național și internațional important. Interpretarea celor 24 de variațiuni create de Rahmaninov pe celebra temă, s-a situat la cote maxime ale expresivității muzicale. Cu o stăpânire perfectă a tehnicii pianistice, interpreta a impresionat prin ușurința cu care a surmontat cele mai dificile pasaje de virtuozitate realizând adevărate dantelării, perlaturi și filigranări sonore în variațiunile cu scriitură de agilitate, precum și în cadența și variațiunile finale. Au impresionat sunetul rotund și robust din variațiunile 4 și 5, sensibil, cu metamorfoze coloristice rafinate în variațiunile lente (9, 10) sau în superba „poveste de iubire" creată în variațiunea 15 în care, „pauzele retorice" și frumusețea extatică a frazării au tăiat respirația ascultătorilor. Alte atribute demne de amintit ale acestei versiuni interpretative ar fi gradațiile culminative și echilibrele sonore dozate măiestrit, polifoniile latente inteligent subliniate, o retorică discursivă având la bază o logică muzicală de cristal, siguranță, naturalețe, abundență de talent bine strunit în albia expresivității și emoției artistice.

Cu Suita *Carmen* de Bizet – Rodion Șcendrin, maestrul Horia Andreescu a călăuzit orchestra Filarmonicii Transilvania pe tărâmurile exotice ale expresiei simfonice create de compozitorul rus pe baza celebrei opere. Am admirat sonoritățile subtile de un pianissimo ireal din *Introducere* sau din *Adagio,* explozia de energie din dansul al doilea, coloristica interesantă a primului *Intermezzo* avându-i ca protagoniști pe percuționiștii orchestrei, precum și simplitatea fermecătoare a ariilor citate (*La jolie fille* din

Arleziana), în general, măiestria artistică prin care orchestra a răspuns gestului dirijoral și intențiilor sale expresive, oferindu-le ascultătoriulor un regal simfonic.

Sărbătorirea maestrului Cornel Țăranu a avut ca punct terminus un inedit portret de grup *ad honorem Magistri,* prezentat de amfitrionul serii, profesorul și compozitorul Adrian Pop, el însuși o ramură a solidului „arbore al creației muzicale" crescut în fertilul sol al tradiției școlii componistice transilvane. Prima piesă a fost *Sonata-poem pentru violoncel și pian* de Cornel Țăranu, o lucrare din prima sa perioadă de creație, în care se întrevăd contururi enesciene, dar și intonații modale ce confirmă sentimentul apartenenței la o lirism cantonat în paradigmele expresivității cântecului de dor și jale. Violoncelista Diana Cantețanu a conferit lucrării carnația unui sunet plin, consistent, o tehnică bună incluzând efectele de pizzicato și flageolete. Comentariile pianistice au contrabalansat prin dramatismul lor conflictual, lirismul senzual al violoncelului, un duo închegat în care volumele sonore au fost inteligent și expresiv construite.

Adrian Pop a creat *Tempi* pentru contrabas solo în 1976, în perioada studiilor sale la clasa de compoziție a maestrului S. Toduță – continuate, în urma pensionării acestuia, la clasa Cornel Țăranu. Lucrarea are ca idee centrală contrastul dintre mai multe zone de tempo. Contrabasistul Robert György a interpretat cu brio acestă lucrare ce conține elemente de teatru instrumental și debutează simbolic cu pulsul inimii, înregistrat pe bandă, element care se constituie ca refren și repriză. Diferitele contraste de mișcare sunt asociate unor modalități de atac: alert-staccato, lent-glissando, flageolete, pizzicato, spiccato, tremolo, coarde duble – subliniind ideea de subiectivitate a percepției temporale a mișcării.

*Piesa de concert* pentru vibrafon de Peter Szegö se regăsește în registrul de exprimare al avangardei exploatând sonoritățile speciale ale vibrafonului în contrast sonor dinamic, etalând deopotrivă fragilitatea rezonanței sunetului și stridența atacurilor. Atmosfera serenă este frecvent întreruptă de scurte secvențe dinamice, contrastante, fulgurante, mozaicate la extrem: citate scurte din jocuri sau cântece de copii, ostinato-uri abreviate, oscilații melodice secvențate într-un discurs muzical energic și condensat în evenimente sonore. Un univers sonor căruia percuționistul Emil Simion i-a dat viață într-o interpretare de referință.

Cristian Bence-Muk a preferat să incripteze numele maestrului în materialul muzical conceput într-un dialect de semnalizare și comunicare special: *Morse Dedication pentru vioară și pian,* avându-i ca protagoniști pe violonistul Paul Sârbu și pianista Marta Cârlejan. Discursul muzical furtunos a exprimat o energie intensă, în care parametrul stilistic de tocată este prezentă în accentele asimetrice, ritmurile complexe, bătăile din palme și din picioare. Folosirea efectelor în toate registrele instrumentelor și intensificarea parametrului ritmic au indus ideea dezintegrării totală a discursului melodic. Felicitări interpreților pentru sincronizarea perfectă a duetului.

Răzvan Metea a compus *Sphères pentru flaut, pian, beatboxer, bandă și dansator,* completând imaginea creației muzicale a generației de compozitori postmoderni, prin realizarea unei lucrări de tip multimedia, care penetrează zona muzicii culte cu elemente spectaculare din muzica de divertisment: beatboxing, street danse, ground sonor electronic, realizând o polifonie de genuri și stiluri ce se suprapun eclectic și spectaculos. Artiștii interpreți – Mara Pop – pian, Flavia Herdlicska – flaut, Sergiu Homone – beatboxer și Cristian Băican – dansator – au realizat un discurs polistilistic impregnat cu elemente de jazz, cu motive muzicale în stilul avangardei, cu scurte momente repetitive în stil minimalist și improvizație coregrafică, într-un ostinato ritmic constitut din grundul sonor al beatboxerului și al benzii. Un moment spectaculos în care am simțit totuși lipsa unui ecleraj corespunzător atmosferei, element care ar putea completa reprezentațiile viitoare.

Lucrarea *Transfigurare* compusă de Dan Variu a avut prima audiție la Festivalul „George Enescu", fiind interpretată impecabil în acest concert omagial de Radu Dunca (vioara I), Csongor Simon (vioara II), Andrei Pintea (violă) și Mihai Barbul (violoncel). Dan Variu a dat viață unei muzici de caracter, ce pune la încercare tehnica de coordonare dinamică și timbrală a oricărui ansamblu, în condițiile unor expresii de o fragilitate extremă a sonorității în *pianissimo* cu care debutează lucrarea. Unisonul, trisonul, tetrasonul creează sfere sonore care se ivesc și dispar, se dezintegrează și se reintegrează într-un flux sonor perpetuu dar static din punct de vedere dramaturgic, un continuum în care sunetul unic simbolizând esența pare a conține în sine potențialul haosului; o continuă pendulare între liniște și dinamism, un joc între evolutiv și nonevolutiv realizat prin tehnici minimal-repetitive, ce oglindesc poate, starea de grație enunțată în titlul lucrării.

Compozitorul Gabriel Mălăncioiu a venit din Timișoara alături de interpreta piesei sale, Cristina Constantin, pentru a prezenta un *Omagiu lui Enescu* pentru vioară solo. Lucrarea este concepută într-un limbaj abstract, cu aluzii intonaționale la tehnicile și limbajul enescian. Varianta interpretativă s-a situat în registrul expresiv al sensibilității meditative.

*Xibalba* reprezintă în mitologia maya, Lumea de Dincolo. Tiberiu Herdlicska a imaginat acestă lume într-o atmosferă sonoră creată de timbrul personajului principal, flautul – Flavia Herdlicska secondat de pianul preparat – Diana Dava-Barb. Interpretarea duoului pare a fi recreat o invocație ancestrală: clustere, glissandouri pe coardele pianului în registrul grav, dialoguri rubatizate, ritmuri ostinate asimetrice, efecte stranii, tânguiri, șoapte, scâncete, implorări... Imaginea finală senină este punctată de șuierăturile înfricoșătoare ale flautului ce contribuie la zugrăvirea un tablou fantastic, atrăgător și terifiant în egală măsură.

În pauza concertului, prof.univ.dr. Ștefan Angi a lansat cartea *„Cornel Țăranu – Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri"* publicată de Editura Eikon. Concepută în două părți:

„pe de o parte confesiuni biografice, citate mozaicate din condeiul maestrului, fragmente de interviuri conținând mărturisirile sale asupra celor mai importante etape parcurse până acum, și bineînțeles, evocarea amintirilor despre creațiile sale compuse în aceste perioade, pe de altă parte ... studii și eseuri ale autorului acestui volum, scrise de-a lungul deceniilor, privind viața și activitatea lui Cornel Țăranu." (Ștefan Angi) Cartea a fost prezentată de doi esteticieni de marcă: prof. univ dr. Gabriel Banciu și prof. univ. dr. Pavel Pușcaș.

Partea a doua a concertului a fost reprezentată de șase ipostaze compoziționale abreviate, create la „comanda" inițiatorului sărbătorii, Adrian Pop, și interpretate de una dintre cele mai strălucite formații camerale tinere, *Trio Axis Mundi* – alcătuită din Radu Dunca (vioară), Aurelian Băcan (clarinet) și Eva Butean (pian).

*TocCaTa brevissima* de Șerban Marcu este construită pornind de la inițialele numelui maestrului, pentru ca prin metamorfoze ritmico-melodice ostinate extrem de rapide și dificil de sincronizat să coaguleze o melodie-surpriză: *Happy Birthday to you,* o glumă muzicală de mare efect la public.

Iulia Cibișescu, prin lucrarea *Plus Infinit* s-a situat într-o altă zonă de expresie Debutând furtunos și dramatic în prima parte, expresia muzicală treptat devine burlescă, în cea de-a doua secțiune suprapunând mai multe straturi sonore cu semnificații diferite, opozite. Disoluția continuă a discursivității trioului își mută în final „reflectoarele" pe solistica clarinetului într-un glissando și un continuum sonor eterat.

Tudor Feraru și-a intitulat portretul omagial *Con Tenerezza,* realizând un discurs izomorf, figurativ, ca un perpetuum sonor ce trece de la un instrument la altul, de la un registru la altul, o muzică a cărei repetitivitate *ad infinitum* degajă prospețime și energie. Acest flux discursiv este întrerupt brusc fără o strategie conclusivă (un posibil mesaj despre *neverending story*).

Dora Cojocaru în piesa sa *Mnemosyne,* rememorează anumite teme și motive muzicale din creația dedicatarului, semnificative pentru compozitoare. Ca întotdeauna, amprenta sa stilistică este puternică și profundă, conținând contraste și variații ale unor materiale prelucrate măiestrit prin subtilități și gesturi discursiv-retorice de mare rafinament.

*Ghirlande en resonance* semnată de Ionică Pop este o evidentă aluzie la celebra lucrare a maestrului, folosind în contrapartidă un discurs ce frizează „absurdul" prin elemente de teatru muzical și posibil satirice. Interpreții vorbesc, gesticulează, rostesc cuvinte fără sens, disoluția semnificației atrăgând după sine o oboseală evidentă a intrumentelor–personaje, care se tânguie, se vaită, (vioara se dogește, se dezacordează) o lume în derivă din care nu lipsește autoironia.

În încheierea portretului de grup, Ciprian Pop recurge la „invocarea" unei zeități, de data aceasta traco-dacă, numită *Kondaon.* Printr-un discurs ostinat energic, conținând

elemente modale și ritmuri cu valoare arhetipală, prelucrate variațional cu bun gust într-un joc metamorfic tonic, dinamic, compozitorul construiește o culminație și un final spectaculos ce a asigurat penetranță și receptivitate maximă acestui portret de grup în integralitatea sa.

În ceea ce privește interpretarea trioului *Axis Mundi*, se impun două atribute: virtuozitate și expresivitate la superlativ.

„Repriza" concertului, cu *Secvențe* de Cornel Țăranu a fost realizată de către orchestra de coarde *Diletto musicale* condusă de violonista Melinda Béres și dirijată de Matei Pop. Reluarea acestei lucrări (prima audiție a avut loc în 1961) stă simbolic sub semnul tinereții, revelând un lirism intens și patosul unui discurs orchestral ce are la bază tipologia recitativului doinit și a ostinato-ului dansant. Scriitura în stretti, asimetriile ritmice, „aulodiile" prevesteau atunci limbajul marilor simfonii.

O aniversare prolifică în creativitate, cu irizații multiple către toate zonele expresiei spiritului contemporan reflectat în muzică, spirit căruia maestrul Cornel Țăranu i-a dat aripi atât în creațiile proprii, cât, mai ales în cea a discipolilor săi de-a lungul întregii sale vieți dedicate muzicii. La mulți ani, mult stimate Maestre!

Cronică publicată în revista *Actualitatea Muzicală* nr. 10 din oct. 2014, București

# Opera Națională Română și Opera Maghiară din Cluj-Napoca

## Seară de balet contemporan la Opera Națională din Cluj-Napoca

Genul muzicii compuse pentru balet și-a găsit făgaș în componistica românească începând cu secolul al XIX lea prin creațiile unor compozitori minori, dar s-a impus prin valoarea stilistică muzicală și a libretelor de-abia în anii interbelici. Atunci, compozitori importanți precum Ion Nonna Ottescu, Mihail Andricu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Hilda Jerea, au compus capodopere, consacrând ca model baletul cu subiect și caracteristici românești. „Ne trebuie o artă coregrafică ... făurită de dansatorii români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristic populare românești", spunea Mihail Jora în perioada în care identitatea culturală a muzicii românești era un bun ce trebuia cucerit. Tematicile alese erau legate de personaje reale sau fantastice (*Priculiciul* de Zeno Vancea), întâmplări, evenimente din lumea satului (*Nunta* de Doru Popovici) basme, (*Scufița Roșie* de Liviu Comes, *Păcală* de Viorel Doboș) sau evocări muzical-coregrafice ale universului poetic eminescian (*Călin* de Alfred Mendelsohn, *Luceafărul* de Mihail Andricu).

Tradiția a fost urmată îndeaproape, în deceniile 6–7 și 8 de compozitorii clujeni. Tudor Jarda este unul dintre reprezentanții ale cărui balete s-au montat cu succes la Opera Română din Cluj Napoca: baletul în trei acte și cor, *Irinca,* tabloul coral-coregrafic *Cu țurca, Luceafărul de ziuă, Priveliștile lumii,* sunt câteva lucrări importante pentru palmaresul componistic autohton. În ultimele decenii însă, muzica originală românească scrisă pentru balet este aproape nulă, o explicație fiind și orientarea compozitorilor înspre o zonă mai abstractă a „gândului muzical", o nevoie de căutare a propriilor necesități de exprimare dinspre tradiție înspre inovație, într-un limbaj ce exclude atributele descriptiviste, naturaliste, programatice, pe care într-o oarecare măsură muzica de balet consacrată le reclamă. Astfel compozitorii au tentați mai degrabă să foreze în posibilitățile de exprimare ale genurile miniaturale, camerale sau a celor simfonice, vocal-simfonice, în zone de expresie tot mai libere de constrângerile unui libret sau ale unui program decât în genuri care le includ. Ultimele decenii au marcat și declinul economic al multor instituții ale artei dramatice muzicale și coregrafice, montarea unor premiere ce necesită efort financiar și uman înzecit față de spectacolele aflate în stagiune fiind amânată pe timp nedeterminat.

O breșă în acest lanț al slăbiciunilor îl face însă proiectul inițiat de tânărul compozitor Cristian Bence-Muk intitulat *Investiții analitice și creatoare în genurile de balet și simfonie de cameră din componistica națională și universală contemporană,* proiect finanțat de Consiliul Național de Cercetare Științifică din Învățământul Superior.

Alături de alți trei foarte tineri compozitori din generația sa, Ciprian Pop, Șerban Marcu, și Răzvan Metea, „grupul celor patru" își propune alături de coregrafele Daniela Timofte, Gabriela Bátori, Jakab Melinda, și Rodica Istrate o revigorare a baletului românesc, într-o primă fază a proiectului (2006), și în cea de-a doua (2007), o readucere în prim planul vieții muzicale românești a simfoniei, datorită faptului că aceste două genuri aproape că au dispărut din peisajul muzicii contemporane autohtone în ultimele 2 decenii.

Concretizarea primei faze ale acestui proiect, s-a realizat în seara de 18 decembrie 2006 la Opera Română din Cluj Napoca având ca protagoniști pe elevii Liceului de Coregrafie din Cluj Napoca, pe câțiva soliști ai Operei Române și Maghiare, corul de copii ai clasei a III-a a Liceului de Muzică (conduși de Hilda Iacob) și orchestra de cameră fomată din tineri muzicieni absolvenți ai A.M.G.D. sau tinere cadre didactice ale Liceului de Muzică S. Toduță dirijați de Vladimir Lungu, Cristian Sandu, Zsolt Jankó.

Cele patru spectacole, reprezintă prin brevitatea dimensiunilor, genul minibaletelor camerale care implică personaje puține, orchestră redusă, subiecte scurte, o desfășurare temporală între 20 și 40 de minute. Acest tip de spectacol a fost consacrat de Maurice Bejart în suitele de balet ale unei singure seri cuprinzând mai multe reprezentații având o tematică, tangențial sau nu, comună. Firul roșu al subiectelor alese de către compozitori este basmul, legenda, fie că este reprezentat prin basmul românesc: *Capra cu trei iezi* ales de către Ciprian Pop, sau basmul indian optat de către Răzvan Metea, legenda Arahneei preluată din pantheonul mitologic grecesc și adaptată muzical de către Șerban Marcu, sau *Strigoiul,* cu un scenariu după un posibil subiect de poveste autohtonă elaborat de către Cristian Bence-Muk. Tuturor le este comună o anumită raportare la mijloace de expresie a limbajului diatonic-modal cu nuanțări ale culorii folclorice, de la citat la prelucrare în stil, dansurile pe ostinato, folosirea alternativă a contrastului de mișcare, expresie, caractere, scriitură, limbaj, polistilismul, elementul descriptiv-programatic transparent, referențialitatea naturalist-realistă, uneori cu efect parodic, cel mai adesea realizată în tușe groase, directe, fruste.

Muzica baletului *Capra cu trei iezi* compusă de către Ciprian Pop este în general modal diatonică cu influențe folclorice, este scrisă pentru copii, pe înțelesul lor. Muzica comportă un descriptivism de tablou naiv, cu elemente de umor concretizate în multe momente cum ar fi: melodica ludică și poznașă a leit-motivelor celor trei iezi neastâmpărați sau parodia „ascuțirii" vocii lupului ce face „vocalize" la propriu și ajunge, după

ce-și încordă mușchii să cânte aria Reginei Nopții din *Flautul fermecat* de Mozart (moment în care autorul apelează la citatul în cauză, direct, fără complexe).

În tonuri polarizante expresiv sunt tema lirică și duioasă a caprei, concepută într-un modalism folcloric stilistic ancorat în anii 50, și tema lupului care-și face apariția pe un grund sonor-pedală în culori sumbre amenințătoare. Transparența imaginilor muzicale, a dinamicii dramaturgice valorificate și prin efecte sonore eficace (ca pizzicato în momentul pândei lupului, sau hotărârea caprei de a se răzbuna redată aluziv prin marșul militar, dar și multe altele) au fost din păcate mult prea static valorificate de coregrafia clasică a Danielei Timofte însă această opțiune poate fi benefică pentru modul de receptare al copiilor căroira le este adresat acest spectacol.

Baletul *Corbii și bufnițele,* realizat de compozitorul Răzvan Metea și coregrafa Gabriela Bátori având la bază un basm indian cu același titlu, se desfășuoară dramatic în 10 secțiuni, fiecare scenă având un corespondent ideatic muzical la baza căruia stă paradigma sonoră a ritmului și caracterului de dans al profilelor melodice. Elementele puternic stilizate de tango grotesc *á la Piazzola* cu care se deschide scena bătăliei dintre cele două tabere de zburătoare bufnițele și corbii aflate într-un continuu conflict, sunt realizate cu maxim de eficiență în dinamica întregului, imaginea coregrafică fiind construită cu mult talent și imaginație de către coregrafă. Efectele stroboscopice precum și costumele foarte reușite au avut darul de a valorifica din plin sugestia componistică muzicală. Alături de efectele imaginii sonore, tangențial conexă și cu o anumită zonă a muzicilor de consum (muzica de film), apar bine dozate tensional și cu bun gust elementele aluziv folclorice (în scena acceptării corbului spion în tabăra bufnițelor, o subtilă atingere a ideii credulității, a naivității celor care acceptă în cuib pe dușmanul spășit și deghizat, o tematică universală și mereu actuală care ni se potrivește de minune ca profil psihologic). Compozitorul reușește să creeze cu o mare putere de sugestie cadrul propice conflictului dramatic prin exploatarea la maximum a elementelor ostinato, dovedind o bună empatie cu particularitățile de expresie ale genului.

*Legenda Arahneei,* „repovestită” muzical de către Șerban Marcu după poetul Ovidiu care ne-a dezvăluit-o în cartea a VI-a a Metamorfozelor, ne introduce în atmosfera unui început de lume, a increatului, sugerat de timbrul flautului solo, de melodica modală, de pedalele-ison ale suflătorilor creînd ascultătorului un sentiment de plutire într-un timp și un spațiu mitologice. Referențialitatea stilistică neoimpresionistă este evidentă, tematica de asemenea. Sugestia sonoră este relaționată strict cu tensiunea dramatică și în unitate perfectă cu frumusețea și ingeniozitatea elementelor coregrafice. Ne-au rămas în memoria afectivă: dansul pe ostinato al Arahneei înconjurată de țesătoarele care formează și simbolizează corul antic, efecte sonore ca obrăznicia țesătoarei muritoare sugerată de glissando-uri la alamă, mișcările mecanice ale coregrafiei ce sugerează poziții din frescele grecești în confruntrarea dintre zeiță și muritoare, agresivitatea și în același

timp terifianta simplitate a momentului blestemului, al ritualului răzbunării zeiței, realizat doar prin bătaia în timpan, cadrul sonor sumbru, macabru, extrem contrastant (față de prima parte a lucrării) al metamorfozei Arahneei, realizat muzical pe un grund sonor de tip cluster și pe intervențiile solistice stridente, terifiante ale suflătorilor de lemn, mobilitatea extraordinară a imaginilor sugerate de expresivitatea corporală, cu elemente vizuale impresionante ca imensa arahnidă formată de corpurile contorsionate ale balerinelor, insecta care se compune și se descompune continuu până la sfârșitul metamorfozei, imaginea păianjenului prins în plasa proprie (victimă a trufiei muritoarei de a se considera egala zeilor prin arta sa). Cei doi creatori, compozitorul Șerban Marcu și coregrafa Jakab Melinda au contribuit în egală măsură alături de dirijorul Vladimir Lungu, care a condus impecabil orchestra, soliștii Gabriela Pop Rusu și Viorica Bogoi (clasa X) la realizarea unui spectacol închegat, coerent stilistic, unitar în forță expresivă, impresionant prin calitatea imaginilor artistice.

Cu baletul *Strigoiul* compus pe un libret propriu de Cristian Bence Muk, publicul s-a aflat într-o zonă stilistică mai eterogenă, eclectică am putea spune. Reprezentările sonore contrastante ale temelor și personajelor baletului sunt bazate, la fel ca în creația colegilor, pe scriitura diversificată stilistic: disonant-atonală, agresivă, utiliyată pentru redarea forțelor răului întruchipate de strigoi și de șatra țiganilor și, citatul folcloric reprezentând lumea orânduită după rosturile satului românesc cu cele trei personaje, întruchipând binele, Ionuț, Ileana și Pustnicul.

Clusterul, solistica alămurilor dezlănțuită în profile melodice disonante, glissando-ul descendent, sunt elemente de limbaj utilizate în contrast cu citatul folcloric, folosit în chip de colaj, în scenele „rustice”, contrast care apare uneori simplificator tratat ca soluție stilistică, producând, după părerea noastră, rupturi în continuitatea logică și firească a tratării dramatice muzicale. Dacă raportăm discursul postmodern la o referențialitate transparentă, la o plasticitate ce ține de o privire distanțat „ironică” asupra laturii bucolic-folclorice a muzicii, atunci ne explicăm oportunitatea folosirii acestui citat folosit ca și contrast dramatic justificat. De altfel, un eclectism stilistic nedisimulat caracterizează tratarea întregului, intenția artistică fiind una novatoare în acest sens. Coregrafia spectacolului este clasică, realizată cu elevi ai clasei a X-a a Liceului de Coregrafie din Cluj. Napoca. De multe ori însă coregrafia nu a valorificat potențialul expresiv al muzicii neurmărind sensul ascendent al gradației tensionale, cum este în scena luptei dintre Ionuț și Strigoi, unde cei doi se luptă fără urmă de agresivitate într-un context muzical în care textura și dinamica ating climaxul expresiv. Valsul macabru al răpirii Ilenei de către Strigoi trece neobservat iar momentul victoriei apare timid și abia schițat coregrafic. Se cuvine însă să nu fim atât de aspri față de tinerii balerini care se află la început de drum și a căror experiență este minimă în privința exploatării potențialului expresiv al muzicii contemporane. Ei trebuie încurajați și felicitați pentru efortul și dăruirea cu care s-au

implicat în proiect alături de coregrafa lor. De altfel, spectacolul a avut un succes unanim recunoscut de către publicul care a răsplătit cu ovații intenția compozitorului, precum și interpretarea acestui balet, apreciind poate tocmai acea latură a accesibilității și permeabilității sensului artistic care se potrivește unei muzici destinate expresivității coregrafice și pe care compozitorul a realizat-o într-o manieră personală. Întregul proiect este o importantă realizare în peisajul atât de sărăcăcios al genului, în viața muzicală și a dansului, contemporane.

Tocmai de aceea, intrarea în stagiunea de spectacole a celor 4 balete ar fi un câștig în ceea ce privește calitatea reprezentațiilor (revelându-se poate și valențe ale dramaturgiei muzical-coregrafice care nu s-au evidențiat la premieră), dar și ca strategie de atragere a publicului de toate vârstele pe calea discursului artistic contemporan.

Cronică publicată în revista de cultură urbană, *Orașul* nr. 1 din 5 februarie, pg. 18–19, 2007, Cluj-Napoca

## Spectacolul *Trubadurul* de G. Verdi între ridicol și sublim

Bannerul imens ce a acoperit mare parte din fațada Operei Naționale din Cluj Napoca la începutul lunii aprilie, anunța spectacolul de operă *Trubadurul* în distribuția căruia, numele lui Gheorghe Petean, un excepțional interpret liric, solist al operei din Hamburg, recent invitat la Covent Garden, strălucea tentant pentru iubitorii genului de operă. În seara de 7 aprilie 2006, sala plină ochi forfotea de emoție, clujenii au venit la spectacol pentru a se delecta cu o interpretare „de zile mari" și pentru a-l întâmpina cu căldură pe Gheorghe Petean plecat doar de câțiva ani din țară. Alături de acesta, o distribuție de excepție, tenorul Marius Budoiu, soprana Gloria Crista, și din „vechea gardă" mezzosoprana Ana Oros. Alături de dirijorul Koichiro Kanno din Japonia, interpreții se anunțau „garanții" calității spectacolului.

Opera *Trubadurul* de G. Verdi, cea de-a doua din trilogia de la începutul „perioadei de aur" a creației sale, este (ca și celelalte două) una dintre cele mai „întunecate", mai încărcate de tragism lucrări ale compozitorului. Subiectul inspirat din drama cu același nume a scriitorului spaniol Antonio Garcia Guttierez, aduce în prim plan personalități puternice, eroi romantici care suferă, se răzbună, se sacrifică din iubire. Conflictul dramatic este dual suprapunând planul psihologic care se consumă între dragostea neîmpărtășită a contelui Luna pentru Leonora, a iubirii neîmplinite a acesteia pentru fratele său Manrico – Il Trovatore, a țigăncii Azucena sfâșiată de dragostea pentru fiul său și dorința de a-și răzbuna mama, și, planul social-istoric ce îi surprinde pe eroi în plină luptă împotriva asupririi feudale, de o parte și de alta a baricadei: Contele Luna și armata – asupritori, Manrico, Azucena, (Leonora) și poporul – asupriți.

Intriga, mai mult psihologică, acțiunea derulată rapid, cu evenimente care nu se petrec în prim planul acțiunii, (luptele, atacurile, cucerirea cetății), a necesitat din partea libretistului și a lui Verdi personal (ce urmărea cu fidelitate inteligibilitatea conflictului dramatic), introducerea unor personaje secundare care intervin evocând trecutul și aducând vești despre evenimentele prezente. O asemenea intrigă, obligă pe creatorul de rol, fie interpret, corist sau instrumentist, pe dirijor, să dozeze inteligent jocul scenic, gestica, expresivitatea. Astfel ingeniozitatea regizorului și scenografului în a completa punctele vulnerabile ale libretului este esențială.

Muzica, de o plasticitate bine cunoscută, „construiește" conflictul psihologic, îl susține, completând lipsurile subiectului dramatic. Ne referim la melodia de o frumusețe rară în momentele lirice (de exemplu în scena VI, jurământul de credință a lui Manrico) la dramatismul intens în situațiile conflictuale cu accente sumbre sau tragice, dar și pitorești (actul II, scena 3). Resorturile expresive, forța și dramatismul muzicii lui Verdi au învins din nou, interpretarea soliștilor lirici, a impresionat profund audiența, succesul a fost deplin, la fel ca la prima audiție de acum peste 100 de ani, în 5 ani de la premieră opera fiind reprezentată de peste 500 de ori.

Într-o formă „de zile mari", tenorul Marius Budoiu, a construit muzical personajul Manrico într-o manieră personală cu un timbrul cald și generos în momentele lirice, de dragoste, împărtășite celor două personaje feminine, iubita și mama, și o susținere dinamică echilibrată expresiv în momentele dramatice. De remarcat frazările inteligente, muzicalitatea și veridicitatea jocului scenic. Rolul tragic al Leonorei, a fost interpretat strălucit de Gloria Crista, o voce tânără, viguroasă, bine stăpânită în toate registrele, al cărei timbru se pliază perfect pe cerințele dramaturgiei rolului. În rolul Azucenei, mezzosoprana Ana Oros a demonstrat o vitalitate remarcabilă a vocii, longevitate care se datorează unei bune stăpâniri a tehnicii vocale și de ce nu, a unei tinereți a spiritului artistic. Gheorghe Petean, invitatul special al serii, în rolul „personajului negativ", ovaționat la intrarea în scenă (înainte de a începe să cânte) a cucerit publicul prin calitatea unei interpretări de înaltă clasă. Știam despre el că este o adevărată „forță a naturii" prin timbrul generos al vocii, prin energia degajată de cântul și jocul lui scenic, prin muzicalitatea înnăscută. Impresia a rămas vie, de data aceasta interpretarea fiind dublată de o maturizare, o împlinire a datului genetic, o aprofundare a actului artistic asumat. Marius Chioreanu, în rolul Ferrando, s-a dovedit a fi un interpret inteligent, extrem de eficient în dinamica lucrării prin jocul scenic firesc și expresivitatea vocală.

Calitatea spectacolului și succesul s-a datorat exclusiv interpreților vocali. Dincolo de aceste performanțe solistice, spectacolul a avut „scăpări". Auditorul a plecat cu un sentiment de frustrare creat de impresia generală a unui spectacol vetust, prăfuit, convențional, static, atribute care se datorează în mare parte unor decoruri de pe vremea bunicii,

a unui ecleraj constant luminos, a jocului actoricesc uneori stângaci, mai ales în scenele colective.

Personajele rareori își adresau replici unul altuia ci constant publicului, dirijorului sau sufleurului, spectacolul apărând uneori un concert costumat în care intră și ies personaje. Publicul n-a putut fi decât confuz, derutat și apoi amuzat când în tabloul al doilea, tânăra contesă Leonora de Seze coboară în stradă și-i adresează vorbe de iubire Contelui, pe care-l urăște. Te întrebi atunci, dacă tânăra nu este mioapă, sau, ca în telenovele are o amnezie temporară. Misterul se dezvăluie atunci când te uiți în programul de sală și citești că de fapt *Leonora coboară în grabă din palat și înșelată de bezna nopții se îndreaptă spre Conte luându-l drept Trubadurul.* Dar tu de unde să știi asta, dacă pe scenă e lumină ca în toiul zilei? La sfârșitul actului al doilea, în lupta care se iscă între oștenii contelui și răsculații conduși de trubadur, Leonora și Manrico mai au niște replici cântate înainte să plece împreună către fortăreața Castellor, timp în care oștenii, în toiul luptei, cu spadele încrucișate fac stop cadru pentru a asculta aceste replici cântate, apoi satisfăcuți de emoția artistică a momentului se duelează conștiincios până la lăsarea cortinei. Scenele colective au fost savuroase pentru publicul care are simțul umorului. La începutul actului al treilea soldații cu expresia feței complet imobilă, fără pic de entuziasm (în pofida promisiunilor lui Ferrando că după victorie, îi așteaptă prăzile bogate, averi și onoruri) mărșăluiesc pe loc ca o armată de zombi ce se clatină fără vlagă. Desigur că înțelegem ideea de convenție în reprezentarea scenică a operei dar puțină creativitate ar fi salvat multe momente de sincopă în fluxul dramaturigiei spectacolului. De neuitat sunt și corurile bărbătești anemice, cu acute luate prin glissando, complet neomogene, și inconsistente timbral (datorită probabil și numărului mic de coriști) precum și lipsa totală de spontaneitate în mișcări a tuturor membrilor corului.

Partenerul artistic al soliștilor, ansamblul orchestral, s-a repliat înspre finalul operei, hotărât parcă să se implice în succesul spectacolului. După un debut în care n-au lipsit desincronizările, sunete rătăcite de ansamblu ale alamei, sau momente în care soliștii vocali păreau că mimează, acoperiți total de orchestra dezlănțuită entuziast, se pare că orchestranții au hotărât să observe că au în față un dirijor căruia i-au dat șansa să-și facă meseria. Ca mărturie că o cunoaște pe deplin este faptul că dirijorul Koichiro Kanno a reușit să coordoneze spectacolul către un final de succes. Treptat orchestra a reușit să se mobilizeze ca un adevărat ansamblu al unei instituții de elită așa cum o știm dintotdeauna. Această măsură a valorii orchestrei însă este cam rar arătată publicului în ultima perioadă (în care se pare că ședințele de sindicat sunt mai importante decât repetițiile și spectacolele de calitate).

În final, sentimentul cu care ai părăsit sala operei este acela al unui spectacol realizat ad-hoc, cu un efort maxim de concentrare și exprimare venit din partea soliștilor, a dirijorului, și cu o minimă colaborare a celorlalți. Extremele de altfel ne caracterizează,

poate tocmai de aceea trăim zi de zi într-o continuă pendulare între ridicol și sublim. Arta este însă armonie, echilibru, ea cere iubire și devotament.

Cronică nepublicată.

## *Turandot,* spectacol omagial dedicat dirijorului Victor Dumănescu

Unul dintre spectacolele de operă ce umplu constant sala Operei Naționale din Cluj-Napoca este *Turandot* de G. Puccini avându-i ca „titulari" ai producției pe soprana Lavinia Cherecheș în rolul prințesei și pe tenorul Vlad Budoiu în rolul lui Calaf.

Cu toate că reprezentația este de o calitate excepțională atât în ceea ce privește regia semnată de Rareș Trifan cât și scenografia realizată de Mihai Ciupe dar mai ales în privința prestației soliștilor, corului, orchestrei, cronicarii au ocolit acest spectacol din rațiuni inexplicabile. Succesul la public este remarcabil, la fiecare reprezentație ovaționându-se în picioare minute în șir iar energia transmisă pe scenă ar fi putut entuziasma chiar și pe cel mai insensibil (a se citi profesionist) și scorțos (a se citi obiectiv) critic. Cu toate acestea, tăcere, chiar și după a zecea reprezentație de succes.

Ce-a de-a unsprezenea ipostază interpretativă a operei *Turandot,* din data de 27 ianuarie 2013 nu a fost mai prejos. Prin acest spectacol artiștii clujeni au omagiat personalitatea dirijorului Victor Dumănescu, care a condus ultimul act al operei, conform dorinței domniei sale de a se retrage din viața muzicală „cu bagheta în mână" din cauza unei boli nemiloase.

Am admirat în interpretarea lui Vlad Budoiu un Calaf a cărui partitură dramatică a fost susținută admirabil, cu o voce suplă, elegantă, un timbru cald de un lirism intens. Interpretarea inteligentă, a impresionat prin vigoare și rafinament, prin forță expresivă și metamorfoze cameleonice am putea spune, ale culorii vocale adaptată situațiilor dramatice (uneori cu irizații baritonale). Mult așteptata arie din actul al III-lea *„Nessun dorma"* a fost un exemplu edificator al comunicării artistice solist – dirijor. Splendidul pianissimo în filatto, pe cuvintele *la luna splendero,* frumusețea timbrului contrastând cu finalul monumental cântat și acompaniat impecabil, au dovedit empatia celor doi artiști.

Turandot în tălmăcirea Laviniei Cherecheș a avut credibilitate și farmec, atât în ipostaza tiranică, nesupusă cât și în cea îmblânzită, de femeie îndrăgostită. O voce puternică, cu penetranță wagneriană, oscilând între forță și fragilitate, între expresia dură, amenințătoare a fecioarei necruțătoare și disperare, implorare în scena *„figlio di cielo"* (într-un piano sensibil, foarte expresiv). O laringită cu consecință doar asupra vocii vorbite a

afectat insesizabil registrul grav al solistei fără vreun efect asupra rezultatului estetic al interpretării rolului.

Remarcabili s-au dovedit a fi Cristian Hodrea, Florin Pop, Cristian Mogoșan, în rolurile celor trei demnitari. Ping, Pang, Pong, atât în ceea ce privește sincronizarea intervențiilor cu caracter ludic, bine regizate și jucate, cât și în solistica de factură lirico-dramatică din debutul actului al II-lea. În rolul lui Timur, basul Sándor Árpád a convins prin robustețea timbrului: o voce profundă, de mare forță expresivă. Debutul serii a fost asigurat de Nadejda Cerchez care a abordat rolul Liu cu siguranță de profesionist, grație unei tehnici vocale bine stăpânite și acuratețe în atacuri și emisie. Tânăra interpretă posedă o culoare vocală plină, cărnoasă și în același timp luminoasă, cu un vibrato natural de mare efect atât în ipostazele patetice sau tragice cât și în cele lirice Nu putem să nu amintim penetranța și culoarea implacabilă a vocii lui Petre Burcă în rolul mandarinului care anunță legea.

Rolul ansamblul coral condus de Corneliu Felecan, a fost considerabil în ceea ce privește consolidarea veridicității acțiunii, atât prin precizia mișcărilor, gesticii postúrilor cât și prin susținerea dinamismului muzical al scenelor spectacolului. Orchestra dirijată în primele două acte de Adrian Morar, a contribuit creativ la ilustrarea atmosferei ireale de basm precum și în scenele de mare forță imagistică și dramatică, pe parcursul întregii procesualități spectaculare.

La finalul spectacolului, Vlad Budoiu a oferit simbolic dirijorului Victor Dumănescu, o plachetă cu „inima” tuturor artiștilor operei, mulțumindu-i pentru aportul său la ridicarea valorii și prestanței operei naționale clujene: – *Ați început cu VINCERO, noi vă spunem GLORIA A TE!!*. Maestrul a replicat în aplauzele entuziaste ale publicului: *Inima mea va rămâne pentru totdeauna aici!*.

Publicată în revista on line *Almanah Euterpe,*
Editura Universității din Oradea/University of Oradea Publishing House, nr. 1/2013

## Premiera operei *Tannhäuser* de R. Wagner la Opera din Cluj-Napoca

Anul comemorativ Wagner-Verdi, a prilejuit reprezentarea a două opere de referință din creația wagneriană la Opera Română din Cluj-Napoca: *Olandezul Zburător* și *Tannhäuser.* Este singura instituție din țară care a montat în 2013 vreo operă a compozitorului german, în mare parte grație admirației și pasiunii managerului general, Marius Budoiu pentru muzica acestui titan al muzicii romantice. Opțiunea pentru Wagner este o provocare, atât pentru interpreții operei cât, mai ales pentru publicul clujean, în general iubitor al operelor lui Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, dar în același timp o mare șansă

pentru toți, de a pătrunde în mrejele muzicii acestui genial „maestru cântăreț al iubirii" deoarece spectacolul intră în stagiunea 2013–2014 Operei Române din Cluj Napoca.

Cu o echipă alcătuită exclusiv din resursa umană autohtonă (soliști, cor, orchestră, regie, coregrafie) dar cu un entuziasm și o tenacitate rar întâlnite în ultimul timp la acest colectiv, premiera operei a avut loc în data de 8 decembrie fiind realizată aproximativ în 6 luni, lucru declarat a fi miraculos de către dirijoarea canadiană Keri-Lynn Wilson care a mărturisit că la Paris i-au fost necesare 164 de repetiții pentru montarea acestui spectacol. Adesea însă a fost refuzată din cauza bugetului mare pe care-l necesită reprezentarea operelor wagneriene. Cu un buget mic și un orizont de timp relativ scurt, dar cu ingeniozitate și perseverență, regizoarea Mihaela Bogdan, scenografa Viorica Petrovici, lighting-designerul Mădălina Mânzat, soliștii Marius Budoiu, Carmen Gurban, Geani Brad, Iulia Merca, Andrei Yvan, Tony Bardon, Florin Pop, Cristian Hodrea, Beniamin Pop, corul condus de Corneliu Felecan, orchestra dirijată de Keri-Lynn Wilson, corpul de balet coordonat de Felicia Șerbănescu, au realizat poate cel mai bun spectacol al ultimelor stagiuni.

Discursul spectacular pe care regizoarea Mihaela Bogdan l-a creat în *Tannhäuser* începe cu un surprinzător „prolog" vizual, care se desfășoară pe parcursul uverturii. În fața scenei două trupuri întinse, o mașină avariată, și o „cortină" transparentă pe care se proiectează imaginea unei electrocardiograme, semn că cei doi se află încă în viață. In timpul proiecției, un echipaj de salvare încearcă să-i resusciteze. Doar tânărul rămâne în agonie, pe scena populată încetul cu încetul cu imagini halucinante realizate printr-un light design spectaculos, sugerând călătoria imaginară a sufletului și a trupului prin timp și spațiu în căutarea salvării.

Cunoscuta poveste a cântărețului îndrăgostit, prins în mrejele venusiene într-atât încât își periclitează nemurirea, este astfel transpusă într-o foarte posibilă actualitate. Un eu scindat de opoziția dintre dragostea carnală, instinctuală si iubirea pură, ce tinde spre sacru si consfințire, între damnare și mântuire, rămâne o temă romantică ce transcende timpul. Această perenitate a temei îi este sugerată spectatorului încă de la început. Extraordinara idee scenografică a Viorícăi Petrovici (proiecție pe ecran transparent) servește ulterior creării unor spatii vizuale, cinematice tridimensionale, care încarcă scena fie de culoare, forme de flăcări de un albastru rece sau roșu viu, incandescent, fie de forme alb, negru, gri, componente vizuale anticipative dramaturgic (precum motivele și temele uverturii), ale unui simbolism discret, creator de atmosferă. Imaginile proiectate au propriul lor demers descriptiv, scena capătă adâncime și este încadrată în forme geometrice ce sugerează o descreștere temporală. Desenele proiectate se amestecă ca într-un vortex cu roșul intens care „rupe" formele geometrice venite din spatele scenei unde se afla o deschidere triunghiulară inundată de lumina roșie. Tannhäuser se trezește în acest spațiu. Din zona triunghiului roșu, peștera lui Venus zeița iubirii, începe redefinirea

timpului, un timp încărcat de o mistica incendiară. Se desprinde astfel noua realitate scenică pregătită de prologul pictural al formelor proiectate. Uvertura se încheie spectaculos încărcând auditorul cu o energie emoțională fenomenală, realizată printr-o gradare a tempo-ului și dinamicii muzicale inteligent conduse de dirijoarea Keri-Lynn Wilson. Orchestra a răspuns admirabil gestului dirijoral, sincronizat, omogen ca sonoritate, arătând măiestria unui ansamblu experimentat, sudat, care face posibilă performanța și măiestria.

De la debutul actului întâi până la sfârșit, scenografia și regia spectacolului rămân elemente vii, încărcate de simbolistică. De sus, coboară la trezirea lui Tannhäuser, tubulaturi luminoase care împart ulterior spațiile de joc. Aceste coloane sunt la început o pădure apoi o sală de judecată, metamorfozele formelor și culorilor fiind realizate prin light designul foarte ingenios, care nuanțează trăiri, accentuează stări, creează atmosferă. Tubulaturile se transformă apoi în copaci încărcați cu ghirlande de frunze și flori agățătoare. Roșul intens irumpe în toată scena. Aparitia lui Venus interpretată impecabil de Iulia Merca este monumentală și fabulos realizată vizual. Ca o zeitate indiană cu mii de brațe, Venus este completată de trupuri de femei și bărbați care se mișcă lasciv sub rochia ei roșie transparentă, cucerind ca o curgere întreaga scena. Femeile se agață de copaci și întreaga scenă, într-o mișcare lentă, se transformă într-un tablou orgiastic încărcat de senzualitate. Tanhäuser este captiv în îmbrățișarea pasională și laudă calitățile lui Venus.

Pledoaria muzicală a lui Tannhäuser interpretat de Marius Budoiu, a dat dintru început spectacolului vigoarea și monumentalitatea, lirismul și profunzimea pe care Wagner le-a pus în acest personaj. O voce puternică, dramatică de o penetranță bine proporționată în raport cu densitatea scriiturii orchestrale, cu un timbru ce îmbină culoarea baritonală cu cea lirică și mai ales un joc actoricesc de mare clasă în care am întrevăzut o aprofundare măiestrită a psihologiei personajului. Completând partitura virtuoză realizată de Marius Budoiu, Iulia Merca construiește un rol fabulos, de intensitate pasională rară, subliniat de o diversitate de stări, o gestică și mimică foarte naturale, într-un registru culminativ de trăire, întruchipând creatura mitică, esență a voluptății, supusă, sau mânioasă, amenințătoare, capricioasă, vicleană, ce încearcă să-l subjuge cu orice preț pe nefericitul trubadur. Cu o voce puternică, susținută perfect în toate registrele și cu o dicție impecabilă Iulia Merca a convins publicul, atât în duetul pasional din primul act cât și în cel din actul al III-lea.

Tannhäuser învinge în încleștarea psihologică fenomenală dintre el și zeița păgână invocând numele Mariei care face ca totul să dispară ca un vis. Rezolvarea scenică și regizorală a acestui moment supranatural se face prin închiderea bruscă a triunghiului „păcatului”, schimbarea luminii într-un verde crud, și apariția a doi păstori printr-o scenă mobilă ce se ivește din pământ. Imaginea pastorală a fost realizată cu ajutorul a

doi copii gemeni cu voci splendide, Alexandru și Andrei Maier, membri ai corului de copii Junior Vip, dirijat de Anca-Mona Mariaș. Gemenii, identici, nemarcați de antagonism simbolizează pe de o parte dualitatea eului scindat, pe de altă parte ei sunt creatorii noii lumi în care pășește Tanhäuser. Puși „în pragul" acestei lumi, ei au scopul de a o resacraliza întru purificarea personajului damnat. Simbolistica se întărește prin revelarea unei cruci uriașe albe care împarte vizual întregul spațiu, vocile cristaline ale copiilor considerați simbolul purității îl îndrumă, îl ghidează pe Tannhäuser pe drumul spre mântuire îndesând în rucsacul de călătorie eșarfa roșie a păcatului cu care acesta pornește în pelerinaj. În timp ce pun eșarfa roșie în rucsacul lui Tannhäuser, gemenii se armonizează, sunt perfect oglindiți în gesturi arătând astfel că drumul spre mântuire este imperativ necesar si nici un dubiu polemic nu se poate ivi. Apariția lui Hermann langraful Turingiei (Andrei Yvan), și a meistersingerilor Walther von der Vogelweide (Tony Bardon), Heinrich der Schreiber (Florin Pop) Biterolf (Cristian Hodrea), Reinmar von Zweter (Beniamin Pop) care-l recunosc și-l întâmpină pe trubadur, se face într-un decor luminos schimbat în culori silvane. Sextetul a evidențiat o foarte firească preluare a dialogurilor, într-o sonoritate individuală și colectivă convingătoare, de efect, impunându-se prin virtuozitatea susținerii scriiturii wagneriene polifonice de mare anvergură.

În actul al doilea, apariția sopranei Carmen Gurban întruchipând-o pe Elisabeta, a electrizat seara prin timbrul bogat, sunetul consistent, constant în frumusețe atât în momentele de intensitate maximă a tensiunii emoționale, cât și în momentele lirice în care a convins prin sensibilitate și culoare vocală splendidă. Din punct de vedere al ambitusului vocal foarte mare, al scriiturii dense a acompaniamentului ce implică un volum imens de susținere a intensității vocii, rolul reprezintă o piatră de încercare atât în ceea ce privește buna timbrare a glasului în registrele grav și acut cât mai ales rezistența psihică și fizică a interpretei. Carmen Gurban a demonstrat și de data aceasta, ca de altfel în fiecare rol abordat cu mare profesionalism, că este mereu capabilă să se metamorfozeze, să se adapteze psihologiei și vocalității oricărui personaj, căruia i se dedică în întregime.

Impresionant și copleșitor duetul Tannhäuser–Elisabeta de la începutului actului, a constituit un preludiu în crescendo al gradației dramaturgiei muzicale și scenice. Apariția cetățenilor și a judecărilor la concursul meistersingerilor a schimbat cromatica generală a tubulaturilor, luminilor costumelor, într-un alb imaculat cu inserții de negru simbolizând binele și răul, precum și idealul moralității creștine și al iubirii idealizate. Doar buchetul de trandafiri roșii pe care Tannhäuser îl dăruiește odată cu iubirea sa Elisabetei, sparge această monotonie cromatică. Scena competiției a evidențiat timbrul cald și frazarea inteligentă a lui Tony Bardon, alături de el, Andrei Yvan, Florin Pop, Cristian Hodrea întregind, prin calitățile vocale deosebite dramatismul scenei, într-un contrapunct

teatral bine sincronizat, energic, în care Marius Budoiu a strălucit atât prin impetuozitatea vocală cât și printr-o extraordinară capacitate de a îmbina cântul cu mimica si gestica teatralizate adecvat și bine dozate, în așa fel încât personajul transcende dincolo de convenție, devenind pur și simplu frumos.

Corul, într-o formă vocală excelentă, a împletit scenele solistice cu cel monumentale imnice, sau cu cele dialogate, construind o partitură impresionantă prin forța volumelor sonore. Scena finală, a revoltei publice față de pledoaria „nerușinată" a lui Tannhäuser pentru iubirea carnală, a adus din nou un element simbolic surprinzător: la ieșirea din scenă femeile aveau pe spate bulina roșie a păcatului, a păcatului originar, oglindind în același timp și fățărnicia societății acuzatoare. Semne ale carnalității manifestate, ele sunt astfel puse în opoziție cu puritatea Elisabetei pe de o parte și desemnează un imbold spre revoltă față de ipocrizia socială, pentru Tannhäuser. În această scenă se petrece izolarea Elisabetei de conflictul care se desfășoară pe mai multe paliere: social, doctrinar, estetic. Elisabeta devine astfel simbolul procesului victimar, culoarea galbenă a rochiei sale indicând asta. Ea întrunește astfel calitățile victimei cauzatoare de purificare a sufletului lui Tannhuäser. Cu respirația tăiată am asistat la precipitarea evenimentelor culminând cu pledoaria apărătoare a Elisabetei, singura care nu acuză, scenă a cărei forță de reprezentare muzicală nu putea fi mai spectaculos realizată decât așa cum a făcut-o soprana Carmen Gurban – amenințătoare, hotărâtă, imploratoare, „Și pentru el, Dumnezeu a murit !"

În actul al treilea, scena se deschide cu duetul Elisabeta–Wolfram von Eschenbach, florile buchetului ce întruchipează iubirea lui Tannhäuser schimbându-și destinația de la funcția celebrativă a iubirii-nunții la cea funerară. Corul pelerinilor ce se întorc de la Roma cu lumina iertării a fost admirabil redat printr-o gradație lină a intensității imnului, cu voci bărbătești clare, curate. Ca în transă Elisabeta își pregătește mormântul și dispare printr-o scenă mobilă, în timp ce Wolfram – Tony Bardon își cântă de fapt iubirea fără de speranță într-un lirism pasional. Teribila scenă finală, când Tannhäuser se întoarce din pelerinaj fără lumina iertării papale dar cu eșarfa păcatului încă în rucsac căutând drumul înapoi către iubirea afrodiziacă, singura pe care nu a pierdut-o, este cea în care interpretarea lui Marius Budoiu și a lui Tony Bardon a excelat prin veridicitatea încleștării dramatice redată atât vocal cât și actoricesc. Eșarfa roșie este legătura prin care Wolfram îl trage deznădăjduit spre partea Binelui pe Tannhäuser. Acesta aleargă însă către Venus apărută din nou din tenebrele pământului, și mai ademenitoare, și mai seducătoare, și mai puternică. Un terțet vocal „incandescent" răzbate printre „talazurile" orchestrale și se stinge odată cu rostirea numelui salvator al Elisabetei ce se ivește din nou prin scena mobilă îmbrățișându-l pe Tannhäuser și salvându-i astfel sufletul prin sacrificiul iubirii. Această rezolvare regizorală și scenografică a scenei finale, destul de ambiguu concepută inițial de Wagner în spiritul idealismului romantic – Tannhäuser

moare lângă sicriul Elisabetei fără vreo cauză anume – este realizată, într-o cheie suprarealistă. Reapariția proiecției electrocardiogramei confirmă simbolic ideea nemuririi sufletelor salvate prin iubirea pură și prin iertarea divină. Corul final, închinat măreției lui Dumnezeu, monumental, emoționant, orchestra amplificând energia artistică la dimensiuni copleșitoare, au realizat ceea ce Wagner a definit ca ideal în drama sa muzicală (privită ca reprezentare totală a lumii), modificarea cathartică a trăirii colective.

Minunata dirijoare a spectacolului, Keri-Lynn Wilson care a primit adeziunea și aprecierea totală a instrumentiștilor operei prin entuziasmul și atenția cu care au răspuns gesturilor și intențiilor dirijorale, afirma într-un interviu recent: „Nu trebuie decât să aduni la un loc toate emoțiile care se învârt în jurul muzicii, toate sentimentele și magia care au loc într-un spectacol!". Interpreții au contribuit cu o energie fantastică la recrearea magiei muzicii lui Wagner în acest spectacol care credem că va rămâne de referință în istoria Operei Române din Cluj-Napoca și nu numai.

Cronică publicată împreună cu Adina Rațiu în revista
*N°14 plus minus – Contemporary Music Journal* nr. 68 din 10 februarie, 2014

## *Baiadera,* o premieră foarte așteptată

Una dintre cele mai cunoscute și îndrăgite operete ale lui Kálmán Imre, *Baiadera,* a fost așteptată cu nerăbdare de publicul clujean. Așteptările au fost răsplătite prin premiera din 29 martie 2015 de la Opera Maghiară. Repertoriul acestei instituții conține o mare varietate de operete, multe dintre ele reprezentate cu succes în fiecare stagiune, însă *Baiadera* a lipsit de ceva vreme de pe afișe. De mai bine de un an, regizoarea Annámaria Gombár și directorul instituției, dl. Szep Gyula au dat expresie dorinței publicului punând la cale reeditarea acestei comedii muzicale. Într-o primă fază l-au solicitat pe dramaturgul Morávetz Levente, care și-a amintit cu nostalgie de copilăria marcată de armoniile acestei operete, ale cărei arii bunica sa le fredona dimineața în bucătărie. Autorul a mărturisit că sarcina de a relua o pagină de dramaturgie muzicală atât de cunoscută și jucată pe toate scenele lumii, fără a fi redundant, este riscantă, însă regizoarea și-a dorit realizarea a unei „101-a variante" mizând pe talentul acestuia și a echipei de artiști ai operei cu care dramaturgul a mai colaborat. Se pare că nu s-a înșelat, căci replicile și dialogurile spirituale, hazlii, poantele, gagurile și situațiile comice create de Morávetz, au făcut deliciul publicului. Construcția intrigii și a comicului de situație a fost într-un crescendo continuu până la finalul cu deznodământ amânat și suspendat de vreo trei ori înspre hazul general. Cu umor și modestie, dramaturgul a mărturisit: „Opereta pentru mine este regina genurilor muzicale. Este o suverană foarte capricioasă și greu de mulțumit. Știu că, doar cu cel mai mare respect mă pot apropia de ea, pentru că mă poate

primi frumos dar într-o secundă mă poate respinge. Este un gen la limită cu care poți da greș foarte ușor. Poți schimba ceva la ea numai în măsură în care este de acord. Doar așa am putut introduce modificări față de textul originar, și numai atât cât, eventual libretiștii și compozitorul ar fi dorit sau imaginat”.

Povestea de iubire dintre prințul indian Radjami și cântăreața franceză Odette Darimonde a cărei împlinire este împiedicată în această adaptare, de intrigi și interese politice, depășește planul originar al conflictului psihologic, așa cum a fost el conceput de Julius Brammer și Alfred Grünewald. Astfel, prințul trebuie să se căsătorească cu infanta spaniolă pe care nu o văzuse niciodată, fiind condiționat de ambasadorii indian și spaniol pentru a menține pacea. Dar prințul refuză să se căsătorească din interes. Pentru a preveni un război, ambasadorii țărilor în cauză fac un plan prin care Radjami să revină în India. Acest lucru nu pare a putea fi realizat decât prin invitarea teatrului Odettei în Orientul Mijlociu, fapt ce îl va determina pe Radjami să îi urmeze. Cu toții călătorind pe același vapor, situația se complică. Prințul vrea să o determine pe Odette să se căsătorească cu el dar nu reușește deoarece ea dorește să facă acest lucru numai din iubire, nefiind convinsă încă de sentimentele proprii sau de cele ale prințului. Într-un final, prințul descurajat, acceptă căsătoria cu Carambolina prezentată drept infanta spaniolă, dar aceasta nu este decât o dansatoare de cabaret. Adevărata prințesă spaniolă este de fapt Odette care își dezvăluie identitatea și adevăratele sentimente pentru prinț acceptând, cu câteva condiții căsătoria înspre bucuria tuturor. Apar și personaje secundare ale căror personalitate, „colorit” temperamental crează situații amuzante, cum ar fi: ambasadorul spaniol, Carambolina, trio-ul oamenilor de teatru.

**Concepția regizorală**

Concepția regizorală a Annámariei Gombár a mizat pe ideea unității în diversitate. Declarațiile sale sunt revelatoare în acest sens:

> *Într-o operetă, cel mai greu este ca fiecare element: costume, scenografie, mișcare, muzică și cânt să fie într-o armonie și să realizeze un întreg. La Baiadera este cu atât mai greu cu cât se îmbină mai multe culturi: maghiară, franceză, spaniolă, indiană. Însă, cel mai important este faptul că dincolo de diferențele de cultură, se află oameni. Ei iubesc, sunt supărați, luptă, se împacă. Baiadera este povestea de dragoste dintre un prinț indian și o cântăreață franceză, însă, în esență este vorba despre o poveste de iubire dintre un bărbat și o femeie. Scopul meu este deci, să arăt omul, pentru că în momentul în care vedem simțim, înțelegem gândurile și sentimentele unui om, ne putem regăsi și noi în ele. Este important ca fiecare personaj să fie perceput din acest uman punct de vedere. A unui om ca oricare altul, cu trăirile lui, aceleași la un pantofar sau la un prinț.*

Într-adevăr echilibrul stilistic dintre toate elementele de limbaj ale spectacolului a fost cheia succesului premierei la care am asistat în seara de 29 martie 2015. Un echilibru rezultat din bun gust și inspirație. Din păstrarea parfumului unei *Belle Epoque* strălucitoare prin somptuozitatea dar și minimalismul decorurilor și scenografiei, prin costumele adaptate, elegante exotice sau sport, prin spontaneitatea și vivacitatea muzicii și dansului, prin umorul, ironia, nonșalanța, franchețea spiritului epocii surprins de artiști în jocul teatral și interpretarea muzicală.

## Scenografia și costumele

Scenografia și decorul a servit acțiunii și atmosferei actului întâi printr-o logică asumare a detaliilor spațiului din spatele și din loja unui teatru parizian: costumele elegante, de seară, catifeaua roșie, cortinele, scaunele și scara de ieșire a artiștilor. În actul II, acțiunea se mută pe puntea vasului unde invitații poartă costume sport sau de vânătoare, spațiul devine mai larg, culoarea albastră domină scena. După declarațiile sale, în organizarea spațiului scenic Polgár Péter a pus accentul pe crearea unor forme clare, simple, un spațiu care poate să fie în același timp clasic dar și *bourgeois,* impunător, însă fără stridențe. Contrastele dintre roșu, negru și auriu domină, anticul și minimalul respiră împreună, momente care vorbesc de trecut, alături de elementele moderne. Atmosfera este atât indiană cât și europeană, o lume care păstrează în ea varietatea, dominată de somptuos și erotic".

Costumele create de designerul Ledenják Andrea păstrează linia europeană a rochiilor elegante din anii 1920 și linia exotică a hainelor spaniole în care au dominat roșul, negrul, volanele și evantaiele combinate cu sari-urile indiene, costumele brodate, bogat colorate, turbanele și bijuteriile exotice care au îmbogățit atmosfera. Stilul hainelor anilor '20 este completat prin multe accesorii, pălării, mănuși lungi, culori deschise, care cu machiaj și coafuri adecvate, reînvie cu succes moda epocii.

## Coregrafia și interpretarea muzicală

Alături de elementele care au asigurat cadrul și atmosfera, viața spectacolului a palpitat datorită unei coregrafii inspirate, asociate jocului teatral bine condus regizoral, a unei mișcări scenice de bună calitate, care au fost realizate de soliștii foarte talentați, corul și corpul de balet. Aceasta, deoarece ideea de operetă în fuziune cu *musicalul* pe care directorul muzical Incze Katalin a creat-o în conformitate cu spiritul epocii, a fost strâns legată și de calitățile interpreților soliști. Aceștia au cântat, dansat și au jucat comedie de cea mai bună calitate. Coregraful Antál Jozséf afirma în acest sens. „În *Baiadera* se îmbină mai multe stiluri: dans folcloric dans de societate, dans contemporan iar cu

ansamblul de balet al Operei Maghiare am putut să duc la un alt nivel aceste idei. O mare bucurie a fost faptul că am putut să realizez acest lucru cu un colectiv de oameni deschiși și creativi. Am realizat coregrafia împreună, cu forțe comune.”

Dansuri de cabaret cu influențe maghiare (dansul textierului și al compozitorului din primul act), vals, shymmi-shymmi (dans african), foxtrot, polka (soții la Tourette) s-au armonizat foarte bine cu dansurile orientale (ale Baiaderei și dansatoarelor indiene), cu dansul ritualic tantric, sau tangoul temperamental al Carambolinei, totul culminând cu reușitele dansuri finale colective.

Soliștii s-au remarcat în primul rând prin calitățile actoricești, gesturi naturale, potrivite personalității caracterelor, dar și voci bune, foarte inteligent puse în valoare printr-o sonorizare de bună calitate, cu microfoane amplasate pe scenă și probabil înăuntrul scenei pentru captarea sunetelor din adâncime astfel încât fiecare silabă sau sunet chiar și bătăile din palme, genunchi, călcâie, au fost percepute perfect. Lucru rar de altfel la operetele montate în alte teatre unde vocile și replicile nu se aud cu aceeași intensitate nemaivorbind de vocea naturală sau vocile copiilor.

Szabó Levente în rolul Radjami a etalat o voce caldă, un timbru plăcut, ușurință în emisie și o partitură actoricească bine construită atât în zona expresiei nobile cât și în registrul comic. Partenera sa, Balázs Borbála, cu replici, gesturi și mișcări foarte naturale, grațioasă și senzuală în dansul Baiaderei, a conturat personajul Odettei cu o firească distincție, dublată de temperament și voce clară, sigură, frumos arcuită în toate registrele. Plesa Robert – Gergely Elek – Mányoki László au format un trio al oamenilor de teatru: compozitorul-textierul și directorul, susținând replici comice, spirituale, ironice sau sarcastice. Compozitorul și textierul au cântat și dansat în aplauzele publicului asigurând primul moment de succes al spectacolului prin coregrafia ce îmbină mișcările de cabaret cu cele de dans folcloric unguresc.

Marietta la Tourette – Székely Zsejke și Filip La Tourette – Ádám János au format un încântător cuplu bonom. Székely Zsejke a prestat o partitură actoricească extrem de colorată în nuanțe comice, de la cocheta afectată, la naiva – șireată sau snoabă, exaltată, dominatoare, cicălitoare, capricioasă. Talentul actoricesc, mobilitatea, vocea, mimica, gestica, simțul ritmic o fac candidata ideală pentru acest gen de roluri de operetă. Alături de ea, Ádám János a zugrăvit perfect rolul soțului mucalit, ironic detașat, amuzat, confuz, exasperat, și lista ar putea continua. Rămâne în memorie „cearta” în pași de dans cu elemente de polka precum și replicile spumoase din actul al doilea. Rétyi Zsombor, în rolul lui Napoleon Saint Cloche, aprigul candidat la farmecele Mariettei, a realizat un rol de un comic irezistibil. Lăudăros, înfocat și confuz, viteaz și laș în același timp, bun dansator atât în valsul cu Marietta cât și în Shymmi-shymmi, a „umplut scena la propriu” comicul de situație atingând punctul culminant în momentul de travesti. Alte personaje pitorești au fost cei doi ambasabori, Jayawant ambasadorul indian alias Sándor Csaba,

prudent, fricos dar șiret, înfocatul și înfricoșătorul ambasador spaniol, Hernandez Campuestos, alias Varga Attila precum și Carambolina întruchipată de Barabás Zsuzsa care a cântat și dansat cu un veritabil temperament iberic în aplauzele tuturor. Un moment special a fost prelucrarea orchestrală realizată de Incze Katalin a *Libertango*-ului de Astor Piazzola pentru dansul Carambolinei, iar surprizele au continuat. Cântece și dansuri colective, solouri coregrafice pe prelucrări orchestrale cum ar fi *Viva Espagna* și altele (prelucrate din alte operete ale lui Kálmán) în interpretarea corului soliștilor și a corpului de balet au asigurat finalul fericit, vesel, virtuoz.

Publicul a aclamat această reușită premieră a operetei Baiadera ce, cu siguranță se va înscrie între spectacolele de succes ale Operei Maghiare din Cluj spectacole de operetă care se joacă de obicei cu casa închisă.

Cronică publicată în revista on line *Lirika.ro,* din 15 aprilie 2015

## *Figaro Reloaded* sau *O seară nebună* la Opera Maghiară Cluj

„O mireasă, doi bărbați și o soție geloasă. Oare ce rețetă de căsnicie poate ieși folosind ingredientele acestui „triunghi" amoros?

Opera Maghiară din Cluj vă prezintă *Nunta lui Figaro* într-o viziune nouă, din perspectiva acestui triunghi, patrulater, hexagon, hepta sau octagon amoros și dorește să vă introducă în misterioasele și complicatele aventuri ale acestei venerabile piese, compusă acum mai multe secole de Wolfgang Amadeus Mozart. Invitația este pentru ziua de joi, 9 octombrie de la ora 18.30. Toți cei care doresc să se relaxeze petrecând o seară palpitantă și plină de umor, au șansa să (re)vadă acest spectacol și în data de 11 octombrie, sâmbătă, de la aceeași oră".

Așa suna tentantul comunicat de presă care ne invita la premiera operei *Nunta lui Figaro* în regia lui Novák Péter, prevestind încă din titlu, o producție îndrăzneață, nonconformistă. Afișul prezenta un design de producție cinematografică, programul de sală primit era de fapt un ziar de știri, cu fotografii din timpul repetițiilor, declarații, actualități, rubrici despre dive, despre ciocolata Mozart, umor, interviuri cu protagoniștii ... etc. Plonjăm în plină actualitate.

Regizorul Novák Péter care se autodefinește drept un „pălmaș" al culturii, este în realitate o personalitate complexă cu preocupări extrem de eterogene, cea mai recentă colaborare cu Opera Maghiară din Cluj fiind în calitate de coregraf al musicalului de mare succes *Elisabeta Bathory.* Este actor, cântăreț, textier și compozitor într-o formație de rock, crainic Radio-TV, prezentator, a regizat și prezentat mai multe showuri de televiziune, el însuși fiind un brand în massmedia din Ungaria.

Primele impresii se înfiripă, confirmarea unei viziuni contemporane care plasează acțiunea în vârtejul evenimentelor unui azi trepidant, apare în declarația emoționantă din programul de sală în limba română. De ce *Figaro Reloaded?*

**Viziunea regizorală**

Regizorul își justifică opțiunea pentru actualizarea poveștii lui Beaumarchais-Lorenzo da Ponte-Mozart structurându-și îndrăzneț concepția regizorală în trei ipostaze: I. *Nunta lui Figaro Story* sau *A crazy day.* II. *Figaro Reloaded* sau *You are crazy.* III. *Figaro-Mozar*t sau *A crazy mind.* Dar să lăsăm regizorul să vorbească:

I. **De ce *A crazy day?*** Pentru că, ...*„Avem de-a face cu 5 personaje arhetipale, clasice, care, secundare sau nu, se întâlnesc cu evenimente extraordinare pe parcursul operei. Intriga este atât de bine construită încât din acțiunile personajelor nu putem bănui care va fi deznodământul, dar în final, binele triumfă, așa cum se cuvine unei comedii bine realizate ... toate piesele acestui puzzle provin fără excepție din arsenalul de critici la adresa societății pe care autorii le folosesc și articulează cu o conștientă meticulozitate. Fără îndoială că o asemenea critică nu-și pierde niciodată valabilitatea și este binevenită în orice timp și spațiu al istoriei culturii.*

II. **De ce Figaro Reloaded** sau *You are crazy?* Pentru că într-o societate postmodernă care se opune globalizării, personajul principal ești tu cel care-ți asumi conștient valoarea existenței tale: *ME, MY SELF AND I este mesajul,* spune regizorul și ne face părtași, prin intermediul lui Figaro, la poveste, ne face să ne asumăm rolul de eroi și protagoniști. *Trăind înconjurați de atâtea posibilități de comunicare ne putem exprima personalitatea într-o extrem de mare diversitate de moduri, posibilități nelimitate datorate tehnologiile moderne de informare și comunicare. Însă atunci când trebuie să confruntăm, calitatea cu cantitatea, putea vedea că mizeria care iese la suprafață adesea pune în umbră momentele cu adevărat valoroase, sclipitoare, ale vieții. Desigur, cine caută găsește soluția afirmării rapide, pe drumul cel mai scurt, fără inhibiții, soluție pe care ți-o oferă kitschul și nonvaloarea promovate de media.... Ca urmare a acestei realități a explodat plaja de suportabilitate a consumatorului. Înghițim aproape orice. Televiziunea promovează prostia, anonimii de doi bani, proștii, încrezuții, îngâmfații și ridicolii. Toți devin exemplele societății. Astfel, am aflat care este măsura generală a lucrurilor din ceea ce este trendy, din ceea ce este sexy sau megacool. Și așa s-a născut Figaro Reloaded: Contele Almaviva, care își pune întreg talentul în a-și satisface plăcerile cu orice preț, Rosina, care compensează prin alcool condiția sa de femei fidelă, supusă, neglijată și înșelată, Cherubino adolescentul dezorientat care urmează buimac șabloanele unei societăți bolnave, Suzanne, FEMEIA îndrăgostită dar ageră la minte, ce nu pierde din vedere propriul interes, iar Figaro este BĂRBATUL.*

*Așa cum este el. Un descendent de slujitori, din spița oamenilor desconsiderați, înjosiți, eroul poveștilor populare din perioada lui Mozart, dar care, de data aceasta devine asistentul nostru personal dând voce tuturor așteptărilor, aspirațiilor noastre către dreptate. Chiar dacă eșuăm cu toții, există întotdeauna, în fiecare dintre noi o dorință, o nebunie de a te lupta împotriva nedreptăților și imoralității și această nebunie nu încetează niciodată deoarece există în ea o anumită ordine ... ce reglează totul. Avându-l pe Mozart chezășie, cu certitudine că aceasta există.*

III. **De ce Figaro-Mozart** sau *A crazy mind? Genial! Excepțional! Unic! Creator de eră și nu în ultimul rând – așa se explică lipsa posibilităților de decodificare a mesajului mozartian – A Crazy Mind! Putem enumera zi și noapte caracteristicile eposului lui Mozart dar degeaba. Complexitatea este uluitoare. Nu trece zi de repetiție fără să descoperim ceva nou în lumea armoniilor, în relațiile dintre voci, în universal ritmurilor create de Mozart și este o excepție când careva dintre noi nu se luptă cu lacrimile urmărind repetițiile în întunericul sălii. Nu există ascultător, fie că e vorba de un profesionist sau de un meloman, care să nu fie vrăjit de muzica lui. De ce?... Pentru că ea destăinuie ceea ce cuvintele nu pot să exprime. Wolfgang Amadeus! Cadoul cel mai mare al lui Wolfgang Amadeus este că ne-a dăruit tuturor o comoară, trăirea complexității, și a făcut-o accesibilă tuturor. Muzica lui este un catharsis colectiv.... Cu toate că reflectă perioada politică și morală din perioada în care se petrece acțiunea tonul, atmosfera pe care le creează Mozart, nu-și pierde niciodată valabilitatea fiind mereu actuale. Își caracterizează psihologic personajele cu o subtilitate nemaiîntâlnită până atunci și totuși familiară nouă. O dramă a iubirii, concepută într-un registru comic, care ne influențează și stimulează trăirile conștientului și subconștientului deopotrivă. Și toate acestea le realizează printr-o simplă PAR-TI-TU-RĂ.* (Novák Péter )

## Spectacolul

Virtuozitate, energie și brilianță sunt atributele cu care orchestra condusă de Jankó Zsolt a deschis spectacolul. Tempi alerți, ușurință în execuție sincronizare perfectă în uvertura ilustrativă intonată de orchestră. Anticiparea evenimentelor operei în uvertură nu este o „găselniță” regizorală nouă dar a fost binevenită în context, regizorul imaginând logic (după clișeul american) „cheful burlacilor” dinaintea nunții lui Figaro, într-o scenă plasată în fundal într-una dintre încăperile castelului. Băieții se cinstesc din plin cu băutură iar Figaro apare mahmur cu o sticlă în mână în prima scenă cu Suzana. Introducerea ne mai revelează și existența unor „personaje mute” (corpul de balet, corul) care se dovedesc pe parcurs a fi „alter ego”-urile personajelor principale având roluri cu funcții diverse în economia dramaturgiei scenice. Costumele de culoarea pielii cu imprimeuri ce aduc a arabescuri baroce le conferă și întărește funcția de personaje alegorice tipice

pentru estetica barocă ce „comentează” gestual mai ales sentimente, stări, situații sau, îndeplinesc funcții practice, decorative (sub formă de cariatide umane) sau de deplasare a decorului mobil. Coregrafia, semnată de Bordás Attila este modernă, însoțește continuu acțiunea, fie prin atitudini statice, semnificativ-alegorice, clișee ale postúrilor stilului galant, fie prin mișcări adaptate tematic (haotice cu efect comic și altele). Alături de aceste personaje „invizibile”, există personajele „vizibile”, nuntașii, personaje îmbrăcate formal, în costume cenușii de funcționari, întruchipate de membrii corului. Corul este un personaj colectiv ce îndeplinește alături de rolul comentării evenimentelor reale de data aceasta, și pe cel ornamental, decorativ sau practic, de schimbare a decorului căci în acest spectacol esența conceptuală este o extraordinară dinamică a mișcării și a vizualului, într-o derulare rapidă de evenimente, stări, situații la care concură inclusiv scena.

Scenografia concepută de către Venczel Attila pentru a împlini viziunea regizorală, este gândită în două planuri, ale căror leit motiv tematic este UȘA. Planul de fundal, stabil, cu un balcon la etaj și uși, precum și o scară către parterul cu coloane, are funcția de a încadra viitoarele scene luminate din spate pentru a crea umbre, înfățișând la parter mai ales, evenimente închipuite (cheful burlacilor, vânarea lui Cherubino). Planul din față, cu uși mobile, pe rotile, (concepute cu dublă funcționalitate de interior și exterior) fiind mișcate inclusiv de personajele principale – care intră, ies pe ele, le întredeschid, le trântesc sau le deschid cu piciorul (Figaro, nervos pe conte) – are rolul de a întruchipa evenimentele reale imediate, derulate în viteza caracteristică epocii noastre (secolul vitezei). Mișcarea, forfota, vânzoleala, agitația în scopul atingerii idealului expresiv al comicului de situație, este esența vieții spectacolului conceput de Novák Péter.

Costumele realizate de Ledenják Andrea, inspirate, figurativ stilizate, fără a fi neapărat moderne, caracterizează subtil personalitatea personajelor: Figaro în smoching, Rosina în rochie clasică lungă roz, Suzana în pantaloni, fustă cu crinolina la nunta, (peste pantaloni) Contele Almaviva, foarte sugestiv, în costum din același material cu canapeaua, Cherubino în costum de puști iar Barbarina cu *look* de Barbie.

Regizorul a subliniat atât registrul comicului de situație cât și pe cel lirico-dramatic printr-un contrapunct alegoric construit pe tot parcursul desfășurării operei din momente de mișcare scenică, postúri în stop cadru, scenete mimate, mici gaguri, jocuri de lumini etc. Amintesc câteva succint. În actul întâi, scena dintre Figaro și Suzana, în care se află ce pune la cale Almaviva, este contrapunctată de patru scenete înfățișând în spatele a patru uși, cupluri tipizate: cuplul plictisit, cel pasional, cuplul violent și cel de intelectuali, cerebral. Contele nu primește un bilet de la Suzana ci un SMS drept pentru care clavecinul intonează tipicul semnal de la Vodafone. Almaviva furios pe cine se ascunde in budoarul contesei vrea sa deschidă ușa cu drujba. Cherubino, pe aria *Non piu andrai,* împreună cu personajele mute, simulează o instrucție de armată, el însuși devenind din vânător, vânat, urmărit de infanteriști cu puști cu lunetă, ș.a. În scena baletului

nunții nu se dansează: personajele principale se opresc în poziții statuare și sunt animate de alter-ego-urile lor alegorice – recte sentimentele lor – odată cu fluturarea prin fața fiecăruia a scrisorii ce declanșează deznodământul. La începutul scenei finale, în grădină apar pe rând Barbarina, Marcelina, Rosina apoi dispar fiind răpite, în spatele unei perdele de unde se aud doar suspine. Privirile cu subînțeles, sugestiile, subtilitățile din gestică, costume, mișcări, toate au menirea de a reliefa o retorică regizorală paralelă, eterogenă și eclectică servind vitalității spectaculare. Ariile lui Figaro, *Se vuol ballare* din actul întâi precum și *Aprite un po'quegli occhi* din actul II (IV) s-au cântat în fața cortinei de titularul rolului, Sándor Csaba. O excelentă modalitate de a oferi solisticii cadrul acustic și reliefarea psihologică propice exprimării unui sentiment individual fără a opri derularea evenimentelor acțiunii.

**Interpretarea**

Tinerețe și prospețime, energie și vigoare sunt cuvintele cheie ale interpretării soliștilor spectacolului. Am admirat un Figaro cu o voce caldă, bine susținută și condusă muzical cu eficacitate expresivă în persoana tânărului interpret Sándor Csaba (proaspăt absolvent de master în cânt al Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj). Cele două arii amintite, care au pus „reflectoarele" și la propriu și la figurat pe solist, au evidențiat un extraordinar potențial vocal dramatic al acestui interpret aflat la început de drum. În aria *Non piu andrai* ultima strofă a fost interpretată în germană, un tribut adus lui Mozart și operei germane nationale?). Am apreciat dicția foarte bună precum versatilitatea culorilor vocale în funcție de situațiile dramatice întruchipate de Sándor Csaba. Lângă el, o fermecătoare soprană lejeră, Yolanda Covacinski, în rolul Suzanei, cu o voce suplă, deschisă, frumos „purtată" în coloraturi cu sclipiri diamantine pe acute. În rolul Rosinei, Egyed Apollónia a creat un personaj dramatic de intensă expresivitate printr-o voce rotundă, bine timbrată cu frazări inteligente și o muzicalitate aparte care prin rafinate *messe din voce* a reliefat aprofundări stilistice. Despre baritonul Balla Sándor putem afirma că este exponentul perfect al artistului potrivit în orice rol pe care și-l asumă, de la contele Almaviva la contele Luna din Trubadurul de Verdi, fiind practic nelipsit pe afișele spectacolelor operei. În contele Almaviva a făcut un rol de compoziție în care componenta virtuozității și expresivității vocale s-a împletit fericit cu elocvența unui joc teatral ce denotă deopotrivă experiență și inteligență. Pajul Cherubino a fost întruchipat de mezzosoprana Veress Orsolya, al cărei timbru generos și plin, s-a metamorfozat ca expresivitate dintr-o zonă mai dramatică inevitabilă în culoarea vocală a interpretei, înspre o candoare îndulcită timbral prin „răsfățuri" de voce albă în recitative, și impostație mai „deschisă" însă frumos și strălucitor condusă în faimoasele *Non so piu cosa son* și *Voi che sapete.*

Nu putem să nu amintim: vocea frumos timbrată a sopranei Fülöp Tímea în rolul Barbarinei, prestația bună a basului Mányoki László în rolul lui Don Bartolo (exceptând unele desincronizări cu orchestra), experiența scenică și vocală a Juditei Hary în rolul Marcellinei, un Don Basilio bine situat în rol, întruchipat de Szabó Levente, precum și Kovács Ferenc în Antonio, Rétyi Zsombor în Don Curzio care au construit roluri comice de efect.

Spectacolul a emanat prospețime, vervă și ingeniozitate, dar mai ales o energie molipsitoare pentru publicul ce a umplut sala de spectacole, bisând sacadat minute în șir prestația întregii echipe de artiști. Opțiunea repertorială pentru această capodoperă denotă o viziune managerială inteligentă ce ține cont de preferințele publicului care întotdeauna va fi recunoscător pentru frumosul muzical creat de geniul compozitorului „iubit de Dumnezeu" AmaDeus. Invitația regizorului Novák Péter este valabilă pentru întreaga stagiune 2014–2015 dar, mai ales pentru întreaga noastră existență. *Să ne cufundăm în muzica lui Mozart, ea conține tot ce trebuie să știm despre viață!*

Publicată în revista *online Euterpe Almanah,* nr. 10/2015, Oradea Publishing House

## *Visul unei nopți de vară* – premieră coregrafică la Opera Maghiară din Cluj

Premiera din 16 decembrie 2014 a baletului *Visul unei nopți de vară,* creat de coregrafa Melinda Jakab a fost un succes de mare anvergură. Publicul a umplut sala Operei Maghiare, biletele fiind epuizate cu mult înaintea premierei, confirmându-se astfel interesul acestuia pentru spectacolele de balet. Cauza acestui exod al oamenilor către sala operei a fost, cred, valoarea confirmată în timp a spectacolelor coregrafei. Am fost în sală la premieră, însă am preferat să revăd spectacolul lăsând să mi se limpezească puternica impresie și impactul emoțional al primei întâlniri. La ce-a de-a doua reprezentație care a avut loc în 19 ianuarie 2015, confirmările s-au adeverit. Avalanșa de imagini, întâmplări, evenimente, feeria de lumini, culori, simboluri, virtuozitatea muzicală și coregrafică au atins în acest spectacol cote maxime, iar frumusețea baletului nu a constat doar în spectaculozitatea evidentă a reprezentației, ci, mai ales, în coerența, echilibrul și limpezimea gândului artistic. Viziunea coregrafică și regizorală este în întregime creată cu mijloacele de exprimare ale dansului neoclasic și contemporan, și în perfectă concordanță cu conflictul dramatic al celebrei piese create de William Shakespeare, a cărei acțiune și personaje au înflăcărat imaginația lui Felix Mendelssohn-Bartholdy pentru a da viață nemuritoarei muzici de scenă pe care se bazează spectacolul.

## Ars Poetica spectacolului

Acțiunea se petrece, conform cu firul dramatic originar, pe două planuri: cel de basm, al viselor, populate de zei, zâne și spiriduși, și planul real în care se desfășoară povestea îndrăgostiților din Atena și respectiv întâmplările hazlii ale comedianților. Pădurea și Cetatea reprezintă cele două spații spectaculare investite cu funcții simbolice opuse: libertate versus lege/constrângere, vis versus realitate, irational versus rațional, dionisiac versus apolinic, spații a căror funcționalitate estetică merge până la simbolurile culorilor și ale formelor. În programul de sală, citându-l pe Italo Calvino, autoarea introduce o perspectivă psihanalitică prin ideea că orice vis reprezintă o enigmă ce ascunde o dorință sau o teamă. „Personajele principale din *Visul* unei *nopți de vară* se pregătesc să-și jure credință unul altuia pentru toată viața, dar înainte de noaptea nunții trebuie să se confrunte cu toate temerile și dorințele de care, pe timpul zilei, nu sunt conștienți. Pădurea reprezintă „locul de joacă” al subconștientului, unde personajele pot să facă tot ceea ce la lumina zilei nu au curajul să facă. Este locul conflictelor, al contradicțiilor, al lucrurilor cu mai multe sensuri, locul tuturor posibilităților. Dacă credem ceea ce ne spune titlul, toată acțiunea se petrece în visul personajelor. Totuși, în calitate de public, percepem lucrurile ca fiind reale, deci nu ne îndoim de existența zânelor. Iar dacă este așa: Cine visează? Personajele sau noi?” (Melinda Jakab). Alexandra Felseghi, în calitate de dramaturg al spectacolului, reliefează actualitatea piesei dar și plasarea sa într-un context ideatic original: „Ar fi păcat să nu înțelegem permanenta modernitate a piesei – hazardul, forța, dar și superficialitatea relațiilor interumane, perpetua luptă dintre sexe, controlul societății și lipsa intimității, datorată tehnologiei. *Visul unei nopți de vară* este un mozaic de povești independente, a căror legătură o constituie cadrul natural și lumea visului. De-a lungul existenței, fiecare dintre noi oscilează între două planuri, real și virtual, care devin constante ale construcției noastre individuale. În fond, comedia shakespeariană ridică o întrebare identitară extrem de actuală pentru lumea noastră, suprasaturată de imagini repetitive, în care ne este foarte greu să distingem originalul de copia sa”(Alexandra Felseghi).

Așadar, identitate și alter ego, vis și realitate, bine și rău, subconștient și conștient, iubire-ură, gelozie-încredere, comic-dramatic, dorință-teamă, instinctual-cerebral, haos-cosmos, și lista rămâne deschisă, toate într-un spectacol complex, dinamic, unic.

## Cadru, acțiune, dans și simboluri

Cadrul de basm se conturează încă din primele acorduri ale uverturii. Ca în lumea lui Disney, publicul poate citi desfășurarea acțiunii de pe un pergament ornamentat ce se derulează pe ecran. Prima scenă se desfășoară în cetatea Atenei unde dansul Hyppolitei

(Katrinecz Erika) cu Teseu (Radu-Valentin Pop), evoluează statuar pe o muzică eclectică (bandă, cu elemente de etnicitate grecească și intonații celtice). Costumele sunt negre, ascetice, scena simplă, sobră, mișcările solemne, iconice, cu postúri preluate parcă din basoreliefurile antice grecești. Dansul celor doi viitori miri devine colectiv, celebrativ, perfect sincronizat, simbolizând imuabilitatea legilor ateniene și implacabilitatea hotărârii conducătorilor asupra soartei celor doi îndrăgostiți, Hermia și Lysander care apar pentru a-și afirma iubirea. De sus, coboară tuburi roșii care acoperă capurile atenienilor, conectându-i la o altă lume, poate cea a zeilor, sau poate cea a propriilor euri, la lumea subconștientului.

Instantaneu această lume își face apariția pe scenă, mijlocită de umbra lui Puck. Este lumea pădurii, viu colorată, cu forme stilizate, contorsionate, cu cercuri-scorburi din care se ivesc creaturi ale visului sau fanteziei, peste care domină Oberon, stăpânul văzduhului, (Rareș Câmpean) și Titania (Viorica Bogoi) stăpâna vegetației. Simbolismul culorilor este evident, atât la cele două zeități – Oberon un imens fluture albastru, Titania acoperită de ghirlande de frunze – cât și în ceea ce privește costumele zânelor și ale spiridușilor, al căror albastru și verde alternează, prin light designul spectaculos, schimbându-li-se apartenența în funcție de contextual dramatic, din creaturi ale aerului în spirite ale vegetației si invers. Singur, Puck poartă roșul vieții, al iubirii, al sacrificiului, dar și al jocului, el leagă și dezleagă, încurcă și descurcă, este mijlocitorul celor două lumi. La inceput „spiritele verzi" și „spiritele albastre" se întrepătrund într-un dans armonios, de pace și armonie naturală. Nuanțele de verde (culoarea Titaniei, vegetatia) se armonizeaza cu nuantele de albastru (culoarea lui Oberon, cerul și apa). Regia eclerajului este foarte eficientă culorile fiind poțentate în așa fel încât pe anumite portiuni ale scenei, pe costume, verdele pare albastru si invers.

Spectaculos și impresionant apare în scenă Oberon, pe o coloană sonoră, înregistrată cu zgomote și sunete ale furtunii, dezlănțuind furiile văzduhului în supărarea sa pe Titania. Jocul lui Puck cu zânele este un adevărat recital de virtuozitate: pare haotic, dezordonat, cu gesturi impulsive, instinctuale și capricioase, Puck le supără și le împacă, le joacă farse, împreună se înghiontesc, se împing, se duelează. Coordonarea ansamblului a creat acel echilibru cinetic ce potențează expresia vizuală și coregrafică a ludicului scăpat de sub control.

Duetul Titania – Oberon, temperamental și pasional, surprinde prin frumusețea unor posturi coregrafice expresive și vibrante, gestica si mimica impetuoase, tandre sau posesive, spectaculoase din punct de vedere vizual. Comedianții din piesa shakespeareană devin – în varianta regizorală și dramatică propusă de Melinda Jakab si Alexandra Felseghi – balerini, aparținând unei școli de coregrafie, ce doresc să dea un spectacol în cinstea mirilor. Elementele comice sunt potențate prin satiră și gag, pantomimă și imitație, balerinii luându-se adesea la întrecere și provocându-se, pentru a arăta care este mai

bun. Două generații doresc să facă parte din spectacolul de la curte: copiii (fetite în tutu de la școala de balet) având o profesoară (Maja Liliana), și Poponeț, maestrul de balet (Raul Ciocan) cu trupa sa de balerini adulți.

Cuplurile Lysander – Hermia realizate de Florin Ianc și Simina Oprean, Demetrius – Helena interpretați de Dan Bob si Ioana Tökes, au format un cvartet al cărui design coregrafic a îmbinat elemente ale baletului clasic cu cel contemporan. Prin abundența figurilor acrobatice, pantomimice, prin dinamica extraordinara a salturilor, piruetelor, arabescurilor aeriene, coregrafia recrează zbuciumul sufletesc al personajelor. Costumele grecesti, de inspirație romantică si culorile simbolice Hermia – mov/violet, Helena – verde, contrastează cu sobrietatea costumelor negre ale cetățenilor atenieni sau cu excentritatea multicoloră a costumelor făpturilor de vis.

Aparitia muritorilor transformă creaturile aerului si apei în felurite forme vegetale, copac cu crengile/mâini, invizibile pentru oameni, simbolizând dorințele, impulsurile, instinctele, fricile, sentimentele ascunse care-i fac pe aceștia să acționeze din imboldurile date de făpturile acestei realități nevăzute. Spirite ale aerului traversează fulgerător scena, pe cuburi mobile, sugerând zborul. Toate tablourile coregrafice sunt de altfel spectaculoase și incitante vizual.

Momentele dinamice alternează cu scene de o sensibilitate lirică aparte, cum este cel al îmbăierii, liniștirii și adormirii Titaniei de către zâne, în zgomotul apei care curge. Scena amintește de ritualurile de fertilitate asiro-babiloniene ale lui Tamuz, zeul vegetatiei și al vieții. Simbolul sonor al apei, sursa vieții, a apei care purifică, este îmbinat cu cantabilitatea unei muzici aeriene, de un lirism intens, zeița este legănată, răsfățată, purtată pe brațe, adormită. La fel cuplurile Lysander – Hermia, Demetrius – Helena vor fi legați cu fire invizibile de creaturile pădurii care îi vor îmboldi pentru a-și împlini destinul.

Spectaculos și consternant deopotrivă, „dansul lui Puck" este pantomimic, regizorul Melinda Jakab concepând un Puck scindat, metaforă a dedublării eului în contact cu „floarea iubirii", cea din ale cărei picături muritorii primesc darul dragostei iluzorii. Lupta interioară dintre bine și rău (Puck II are cornițe) dintre rațional și instinctual, sau cea declanșată de nehotărârea de a împlini datoria față de stăpânul Oberon (light design albastru) sau față de stăpâna Titania (light design verde) pe care îi iubește deopotrivă, sunt de asemenea interpretări simbolice posibile. Impresionantă a fost însă partitura coregrafică realizată de Róbert Kálmán – balerin și Cătălin Filip – actor, pe o muzică electronică cu efecte ritmice percutante, creând o lume sonoră stranie, alienată, cu elemente distorsionate și distorsionante, aparținând unei realități virtuale, simbolizând prin mișcările, bruște, spasmodice, zbaterea contorsionată a eului dedublat ce tinde spre libertatea fiecărei individualități.

În partea a doua a spectacolului, firul narativ al poveștii shakespeariene este recreat în scene coregrafice de mare spectaculozitate, împletite cu elemente de umor. Competiția

dintre balerinii-copii (pe fragmente din *Lacul lebedelor*) și balerinii adulți (concurs de *street dance* pe fragmente adecvate) precum și tangoul pasional dintre Botișor (Sever Preda) și asistenta maestrului de balet (Liliana Maja) au fost realizate cu o tușă satirică, comic-nostalgică, pe când în dansul dintre maestrul de balet, Poponeț, transformat în măgar și Titania, coregrafa a folosit o tușă grotesc – ironică, prin mișcările lasciv pasionale ale zânei și cele nătânge ale dobitocului. Efectul unui comic ludic a apărut în scena în care Puck îi mută de colo-colo ca pe niște marionete pe cei patru îndrăgostiți adormiți, pentru a rezolva încurcătura sentimentală creată. Marșul nupțial, interpretat integral a readus solemnitatea gesticii și mișcării statuare a ceremonialului de unire a celor trei cupluri. Finalul, neașteptat, suportă o tăietură postmodernă prin interpretarea în cheie coregrafică a piesei de teatru reprezentată de comedianți la nuntă. Comica poveste shakespeareană este înlocuită cu o variantă tragicomică, având drept protagoniști muzica și personajele din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski.

**Interpretarea**

Interpretarea coregrafică și muzicală a întregit un spectacol de o înaltă ținută artistică. Sub conducerea dirijorului Zsolt Jankó, orchestra a oferit publicului un regal interpretativ, cu intrări sigure, compacte, sonoritate omogenă, tensionări dinamice ehilibrate, virtuozitate și solouri expresive, dovedind încă o dată potențialul de exprimare artistică al acestei orchestre.

Ovații binemeritate au primit din partea publicului: balerinii Operei Maghiare, elevii Liceului de Coregrafie *Octavian Stroia,* precum și copiii studioului de dans Katrinecz Erika, dar mai ales creatoarea acestui spectacol, Melinda Jakab și echipa sa: Venczel Attila – scenograf, Andrea Ledenják – design de costume, Alexandra Felseghi – dramaturg.

*Visul unei nopți de vară* este fără doar și poate spectacolul de balet de referință al acestei stagiuni culturale clujene. O realizare de mare forță și o experiență artistică ce trebuie neapărat împărtășită.

Cronică publicată în revista *Tribuna* din 16–28 febr., 2015

## Premiera operei *Byzantium* de György Selmeczi

În 21 septembrie Opera Maghiară din Cluj-Napoca și-a deschis porțile noii stagiuni 2014–2015 cu premiera dramei muzicale *Byzantium* de György Selmeczi. Opțiunea pentru o operă contemporană este în concordanță cu noua imagine a instituției care dorește să transmită publicului începând cu această stagiune, o viziune modernă a unui concept clasic, unic, elegant, deopotrivă elitist și accesibil ca preț, constituind un produs de

nerefuzat pentru consumatorul de artă muzicală. Deschiderea către publicul larg de toate vârstele și naționalitățile este o strategie inteligentă, realizată printre altele prin subtitrarea în limba română a tuturor reprezentațiilor care se cântă în limba maghiară, toate spectacolele jucate în limba originară beneficiind de subtitrare bilingvă (română și maghiară).

Compozitorul maghiar de origine română György Selmeczi, a dat viață unui subiect istoric, care după cum mărtusisește autorul, l-a fascinat și urmărit timp de 10 ani. Inspirația compozitorului a pornit de la ultima zi a căderii Constantinopolului, întruchipată teatral de către scriitorul maghiar Ferenc Herceg în drama istorică *Byzantium,* reprezentată pentru prima dată în 1904 la Budapesta, iar în Cluj la 19 mai 1905, cu un succes răsunător. *„Este cea mai reușită dramă istorică maghiară a tuturor timpurilor”* afirma la începutul secolului XX criticul de teatru Sándor Hevesi. În pofida notorietății mondiale a operei sale, dramaturgul a fost persecutat în perioada comunistă, piesele sale fiind interzise. Ca o reparație morală, la 110 ani de la premiera dramei, premiera operei, are loc în orașul natal al compozitorului care ne-a vorbit despre actualitatea temei astfel: *„În Byzantium, în centrul cadrului istoric, stă o problematică ce nici în zilele noastre nu și-a pierdut actualitatea. Această temă este legată de ideea relativizării și degradării valorilor, lucru care caracterizează întreaga eră contemporană. Parte a acestui fenomen este criza morală, al cărei exemplu edificator este societatea pervertită a Bizanțului, în care trădarea, decăderea etică sînt caracteristice. Este o temă care merită a fi actualizată fiindcă, în ciuda secolelor care au trecut de atunci, putem vorbi și astăzi despre degradarea valorilor, despre schimbarea sensului moralității”. „Acțiunea operei se petrece într-o singură zi, 27 mai 1543, ziua primului mare eșec al creștinității, al doilea îl trăim în zilele noastre. Ca și atunci, asistăm la destrămarea viziunii unei Europe unitare creștine, datorită procesului de pierdere a valorilor morale, datorită trădărilor, a sacrificiilor inutile. Trădarea este un gest omniprezent în societatea de azi. Relativizarea moralității creștine, pierderea interesului pentru unicitatea și individualitatea omului, este o continuă provocare psihologică, față în față cu noile generații pe care visăm să le educăm în spiritul unor valori indispensabile, în care credem”.*

Libretul a fost realizat de compozitor în colaborare cu scriitoarea Kapecz Zsuzsa, personajele fiiind reduse la 15 (din 24) dar structura dramei, esența și mesajul au rămas. Rezultatul, o *grand opera* monumentală, o frescă istorică, în care muzica joacă un rol de liant între vechi și nou, între tradiție și actualitate printr-un limbaj muzical contemporan ce reflectă prin sugestii modal-arhaice (moduri grecești, cromatice-orientale, monodii) sinteza dintre orient și occident, cosmopolitismul lumii bizantine de tradiție grecească care adoptase modernitatea muzicală a renașterii occidentale a secolului XVI.

Regizorul Zakariás Zalán în colaborare cu scenografa și designerul de costume Zeke Edith au insistat pe o viziune clasică, pe ideea reconstituirii istorice, miza fiind pusă pe

derularea aproape cinematografică a scenelor, suspansul continuu, intensitatea conflictului dramatic, dar mai ales forța plasticizantă a muzicii. Căci ea este cea care propulsează energiile spectacolului către finalul catharctic.

Introducerea orchestrală, masivă, impresionantă, tensionată, conține intonații orientale, loviturile de timpan amplificând atmosfera de groază de la porțile cetății unde se află otomanii. Scena se deschide dezvăluind turnurile marii cetăți și trepte pe care sunt înscrise date istorice, mărturii ale unui oraș încercat, la confluența dintre două lumi și două religii orientală și occidentală, creștină și păgână. Un efect inspirat de spațialitate și monumentalitate a fost realizat cu ajutorul planurilor înclinate, oblice ale turnurilor. Corul intonează pe voci îngrozite, apoi tot mai stinse în volute descendente, Moarte! Moarte!. Zenobia – Molnár Mária, într-o arie amplă, bine susținută vocal, prevestește căderea orașului. Curtenii se pregătesc de o nouă sărbătoare alături de Spiridion șambelanul, care încearcă din răsputeri să păstreze aparențele unei normalități, apoi ițele intrigii se țes într-o sarabandă de evenimente derulate alert. Amiralul Laskarias întruchipat de Sándor Csaba, Murzafos traficantul jucat impecabil de Laczkó Vass Róbert și Spiridion – Balla Sándor, uneltesc împotriva împăratului visând că trădarea îi va îmbogăți. Terțetul cu influențe bufe și elemente parodiante amplifică senzația de alienare, de pierdere a sensului moral, a speranței. Ticăloșii sunt grotești, muzica are menirea să comenteze psihologia deviant-imorală folosind și aluzii intonaționale de cabaret. Szabó Levente în rolul lui Lysander – poetul precum și Mányoki László în Krates înțeleptul curții, sunt pregătiți de asemenea de trădare. Marele Duce Demetrios, Rétyi Zsolmbor, fratele nebun al împăratului susținut de Patriarhul Bizanțului întruchipat de Szilágyi János, se pregătește să preia tronul după înfrângere. Toți uneltesc, conspiră, toți așteaptă momentul să lovească în Constantin, ultimul împărat al Bizanțului Un joc actoricesc bun, o prezență scenică și vocală de excepție caracterizează dialogurile-recitativice precum și momentele solistice ale interpreților.

Apariția Irenei, împărăteasa, este marcată prin sugestii musicale cu caracter imnic, interpretate de cor, ce de asemenea vor „lumina sonor" și apariția lui Constantin la curte. De altfel întreaga operă este construită pe leit motive muzicale cu funcție simbolică: leit motivul izbânzii otomanilor, leit-motivul celebrării imnice a suveranilor, leitmotivul singurătății, al descumpănirii și al deznădejdii, leit-motivul mercantilității, leit-motivul speranței, leitmotivul genovezilor acuzatori ș.a. Toate aceste simboluri muzicale brăzdează drama creând oaze de metasemnificații, muzica făcând legătura între planul psihologic și planul acțiunii, într-un joc perpetuu al aparențelor și realității. Împărăteasa Irene se îmbată cu visuri de glorie, îi este infidelă soțului său, și îl așteaptă pe Mohamed-Tigrul să-l înfrângă pe Constantin-Leul. Aria din scena a doua este complexă. Compozitorul, împletind arabescuri vocale cromatice și diatonice de influență neomodală, creează un etos în care sugestia măreției și grandorii visate de împărăteasă este întretăiată de

„comentariile subtil-ironice" ale orchestrei. O atmosferă apăsătoare, grea, ilustrând muzical zbuciumul sufletesc al împărătesei prevestește eșecul și culminează în scena finală cu sinuciderea acesteia. Rolul a fost construit cu măiestrie de către Egyed Apollónia, care posedă o voce expresivă foarte bine susținută, mai ales în acutele ariei finale, relevantă prin dramatismul trăit în interpretare. În rolul împăratului Constantin, Pataki Adorján. a întruchipat speranța dar și deznădejdea, curajul și sacrificiul. Un rol complex, foarte greu de susținut vocal dar și psihologic, pe care tenorul l-a construit exemplar. Memorabilă a fost aria de bravură din scena III, asimetrică ritmic, colorată cu elemente modale, realizată într-un registru patetic *„iubirea mea, Bizanț de aur, mori în brațele mele iar eu mor odată cu tine,* realizată cu un timbru frumos cizelat, strălucitor. De remarcat sunt și irizațiile lirice, căldura expresiei glasului în scena de iubire cu Herma, în duetul cu Irene, sau penetranța vocală în scenele de încleștare dramatică. Herma, interpretată de Covacinschi Yolanda, a dat veridicitate caracterologică unicei ființe integre, pereche a împăratului, care-i dă acestuia putere și speranță. Constantin este singurul care nu părăsește Bizanțul în pofida faptului că el însuși este abandonat de toți, inclusiv de propria soție. Sultanul trimite soli care însă nu negociază pacea, oferă doar milă dacă poporul își va părăsi credința și se va ruga din nou la zeii din vechime. Scena apariției solilor turci este însoțită de fiecare dată de apariția leit motivelor orientale, ce dau culoare și specificitate atmosferei. Remarcabilă a fost apariția lui Köpeczi Sándor în rolul lui Kahlil, o voce de bas profundă, sonoră cu o colorație timbrală de aramă. Interpretarea rolului lui Giovanni, căpitanul mercenarilor genovezi de către Sándor Árpád, a adus un plus de dramatism, aria finală înainte de moarte fiind una dintre scenele de mare penetranță emoțională realizată cu măiestrie vocală de către interpret. Lecția de curaj pe care împăratul o dă tuturor, este aceea că nu acceptă mila otomanilor, nici lepădarea credinței ci poruncește decapitarea vărului sultanului trimis ca garanție. Muzica este de un tragism intens, groaza și deznădejdea cuprinde întreaga curte. Nimeni nu-l urmează pe împărat în luptă, înafara mercenarilor și a căpitanului lor. Poarta Romanos a Constantinopolului este deschisă de către trădători, clopotele anunță sfârșitul. În sala tronului sextetul trădătorilor este înterupt de către aria lui Giovanni, muribund, și de melopeea disperată a Irenei al cărei vis se destramă. La căpătâiul împăratului mort, Kahlil aduce omagii vitejiei nobilului inamic iar Irene își înfige pumnalul în inimă. Soarta Bizanțului este pecetluită. Finalul, eteric, catarctic, aduce speranța. Poporul bizantin prin suferință redescoperă credința, se reîntoarce la izvoarele sufletului intonând monodic o rugăciune-invocație *Slăvește Tată, Lumina și Viața.*

Publicul a mulțumit pentru această minunată experiență artistică prin ovații îndelungate. Entuziasmul s-a propagat și confirmat și în comentariile de după spectacol, care s-au situat în unanimitate la superlativ. Se cuvine să amintim că această operă de factură monumentală a fost susținută în întregime cu „forțele" artistice proprii ale instituției,

artiști cărora compozitorul le-a mulțumit în conferința de presă: „Sunt un norocos formidabil pentru că în acest an mi s-au interpretat două opere: *I spiritisti* la Budapesta și *Byzantium* la Miskolc și Cluj. Mă simt copleșit de faptul că de 24 de ani și 24 de stagiuni acești prieteni ai mei, artiștii Operei Maghiare, au fost și sunt alături de mine".

Coordonarea muzicală a unui spectacol de asemenea anvergură nu a fost o misiune ușoară însă a fost realizată cu profesionalism de dirijorul Jankó Zsolt secondat în pregătirea corului de maestrul Kulcsár Szabolcs.

Byzantium, o dramă muzicală istorică remarcabilă, purtând semnătura unui maestru al dramaturgiei muzicale, un colectiv de interpreți profesioniști, un spectacol închegat, plin de semnificații, memorabil sunt doar câteva dintre atributele pentru care această operă contemporană merită văzută.

Cronică publicată în revista online *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,*
nr. 76 din 10 oct, 2014

## *Castelul Prințului Barbă Albastră* – o premieră inedită

Opera lui Béla Bartók, *Castelul Prințului Barbă Albastră,* și-a câștigat locul în panteonul celor mai importante capodopere ale modernității de aproape un secol, însă puțini știu că notorietatea acesteia, se datorează eforturilor unor contemporani luminați peste care istoria a așternut un văl de uitare. Unul dintre acești înaintași este și contele Miklós Bánnfy, originar din Transilvania, director al Operei din Budapesta între 1912–1918, care, nu numai că s-a luptat cu prejudecățile și miopia autorităților culturale ale vremii pentru reprezentarea operelor lui Bartók, dar a și creat scenografia, decorurile și costumele pentru premierele baletului Prințul cioplit în lemn (1917) și a operei *Castelul lui Barbă Albastră* (1918) fiind un apărător al artei contemporane în acele timpuri.

Personalitate de anvergură renascentistă, pictor, sculptor, designer, scenograf, arhitect, scriitor, om politic și director de instituții culturale, Miklós Bánnfy (1873–1950) a fost comemorat de către Opera Maghiară din Cluj într-un proiect realizat în colaborare cu Opera din Budapesta. Zilele Miklós Bánnfy au reunit astfel, în perioada 18–20 noiembrie 2014, evenimente diverse: expoziții, conferințe, vizionări de film și două spectacole de operă: *Castelul prințului Barbă Albastră* într-o inedită reconstituire după planurile scenografice și costumele create de Bánnfy la premiera din 1918, și o Gală de Operă conținând fragmente din spectacolele reprezentate în vremea directoratului acestuia și a reformei repertoriale pe care acesta a impus-o.

Reînvierea universului scenic a unui spectacol de acum aproape un secol, reprezintă o inițiativă cu adevărat inedită, ca de altfel și reluarea unei opere atât de semnificative și bogate în simboluri și frumuseți muzicale, care, din păcate figurează destul de rar pe

afișele operelor din România. Procesul reconstituirii a fost unul neobișnuit, după cum mărturisește scenograful Gyula Lörincz: „ ... în loc de libertatea creatorului am avut ca punct de plecare o schiță și o imagine cât un timbru. ... proiectantul trebuie să învie pe scenă și înțelesul ascuns al porților, ... însă au fost necesare și anumite modificări în spiritul prezentului, pentru a facilita transmiterea mesajului operei și a accentua importanța simbolurilor”. În ceea ce privește designul costumelor, creatoarea Szebeni Zsuzsa a urmărit să redea finețea, eleganța dar și simbolistica cuprinse în schițele lui Bánnfy, astfel costumul Juditei, prin coloristica pe contrastul vermillon-violet al rochiei cu arabescuri de inspirație orientală, cu mâneci, jupon, cingătoare din voal alb, și pelerina de un albastru „înserat” au marcat simbolic momentul întâlnirii și intrării în eternitate a celei de-a patra soții a lui Barbă Albastră.

Spectacolul a fost coordonat de unul dintre cei mai importanți regizori maghiari, Miklós Szinetár, autorul celebrului film *Castelul Prințului Barbă Albastră,* realizat în 1981(dirijor Georg Solti).

Sub bagheta lui György Selmeczi și a orchestrei Operei Maghiare a prins viață într-o oră magică, uimitoarea, fascinanta și eterna poveste a nașterii, înfloririi și morții iubirii, așa cum a creat-o prin arta sunetelor Béla Bartók pentru frumoasa și tânăra sa soție, Marta Ziegler-Bartók. O superbă alegorie muzicală a două universuri ce se caută. se regăsesc și strălucesc împreună pentru o clipă; o călătorie psihologică, atemporală și imaterială care ne vorbește despre paradoxul fragilității și eternității iubirii. Muzica revelează frumuseți sonore imortalizând eternul, imuabilul, inaccesibilul, tenebrosul masculin în opoziție cu solaritatea, fragilitatea, căldura, candoarea eternului feminin, leagănul și fermentul vieții. Prologul rostit, ca în vremurile aezilor, ori a barzilor populari de actorul Dimény Áron ne-a vorbit despre oglinzi și oglindiri a lumilor dinăuntrul și din afara noastră, de pe scena teatrului sau de pe scena vieții pe care o jucăm cu toții; viața, ca o mare scenă, pe care se desfășoară un joc a căror personaje suntem noi, puși față în față cu trăirile reacțiile pe care le provocăm unii în alții; scena operei revelându-ne ipostazele jocurilor vieții noastre oglindite.

Scenografia monumentală a fost reprezentată de interiorul unui castel impunător, cu creneluri și turnuri înalte situate pe două nivele, intrarea făcându-se de sus, pe poarta principală și având de o parte și de alta, de-a lungul scărilor simetrice câte trei uși, cea de-a șaptea fiind situată în centrul scenei la primul nivel, unde o curte și o cameră cu divan și birou, oferă spațiu desfășurării dialogului celor doi protagoniști. Szilágyi János și Molnár Mária au întruchipat muzical și teatral, două personaje exemplare, arhetipale a căror interacțiune gestual-teatrală de tip efigie a mizat atât pe o viziune de frescă suprarealistă și cât și pe umanizarea coordonatelor narative și psihologic-discursive. Orchestra a creat un cadru absolut magistral, un personaj în sine, care, prin subtilitățile de

nuanțe și colorit timbral, prin logica frazărilor, retorismul și plasticitatea imagistică au dat intensitate și subtilitate psihologică momentelor dramatice.

Cu un timbru pregnant și irizații coloristice de mahon, Szilágyi János a fost un Barbă Albastră care a jucat cartea inaccesibilității, a stăpânului absolut, al cărui tenebros și întunecat suflet-castel se va lăsa cucerit, capitulând în lumina iubirii. Varianta interpretativă a Iuditei, realizată de Molnár Mária, a mizat pe construirea unui personaj în care a dominat fragilitatea și sensibilitatea, imaginea victimei care înaintează cu mare siguranță pe calea fatalității, împletită cu cea a voinței pasionale descătușate, a unei feminități care devorează și distruge tabuuri, convenții și luminează tenebre, în calea ei către sufletul demiurgic întunecat al lui Barbă Albastră. Călătoria sa inițiatică înspre finalul implacabil este presărată cu gesturi și obiecte cu valoare de simbol: pumnalul, coroana, florile însângerate, pe care Iudit le aduce din camerele castelului și care, la deschiderea ușilor izbucnesc în fante luminoase. Momentul pătrunderii în cea de-a cincea cameră, în care muzica și imaginile revelează întinsul ținut stăpânit de Barbă Albastră, a oferit o emoționantă surpriză: luminile s-au aprins și sala, publicul, au devenit dintr-o dată, simbolic, regatul prințului, fiecare dintre noi putându-se identifica cu personajele basmului, apoi imaginea sălii proiectată pe fundalul scenei a oglindit într-o perfectă simetrie universurile realităților paralele dar întrepătrunse, cea a basmului și cea a realității trăite de fiecare personaj din public: o minunată metaforă a picăturii în care se reflectă întregul ocean, a individualității și universalității, a frumuseții iluziei că suntem reflexie și refracție a universului, uneori creat de noi înșine, pe loc, în sufletul nostru, prin intermediul interpreților, regizorilor, compozitorilor. Proiectarea unor imagini cu castelul de la Bonțida al cărui ultim proprietar a fost contele Bánffy, a suprapus un alt nivel al semnificațiilor, cel omagial, celebrativ accentuat de grandoarea muzicii.

Încărcătura dramatică a fost amplificată de cei doi protagoniști în ultimele două scene: lacul de lacrimi, prin intensificarea momentelor de tăcere, de frică reținută, prin replici pe voci stinse, tremurate, și tensiunea crescută la maxim pentru a ilustra voința Iuditei de a deschide ultima cameră, contrabalansată de tonul disperat și implorator al lui Barbă Albastră: *Iudit, nu întreba! Iubește-mă!*. Scena finală a fost impresionantă prin patetismul expresiei vocale a protagonistului și pasionalitatea muzicii create de Bartók la apariția celor trei neveste, apoi acceptarea, cufundarea în bezna singurătății, în negurile legendei (geniala pentatonie cu dublă funcție: introductivă și de repriză). Frumusețea clasică și atemporală a costumelor a contribuit de asemenea la crearea unei feerii vizuale potențând la maxim emoția artistică a auditorului. După reprezentarea operei, publicul a putut viziona filmul realizat de Miklós Szinetár în anul 1981, în care tensiunea psihologică, tragismul, subtilitățile mimicii și gesticii, frumusețea vocilor au întregit un spectacol cinematografic de mare anvergură artistică.

Reluarea acestei opere în ianuarie 2015 va fi o bucurie pentru melomani. Compozitorul și prietenul lui Bartók, Zoltán Kodály, a afirmat după premiera din 1918 că, acest geyser de 60 de minute de emoție condensată îți sădește o singură dorință în suflet, aceea de a o reasculta. Dacă ne imaginăm că Zoltán Kodály, s-a putut delecta chiar și numai vizual cu o asemenea sărbătoare a artisticului, atunci ne putem numi privilegiați că am putut fi parte, după 100 de ani, din acest inedit proiect istoric-comemorativ.

Cronică publicată în revista online *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,* nr. 84 din 10 decembrie 2014

## *Undeva în Europa,* un succes perpetuu

Musicalul „Undeva în Europa" reprezentat la Opera Maghiară din Cluj în seara de duminică 19 ianuarie 2014 a ridicat din nou sala în picioare, așa cum se întâmplă la fiecare spectacol jucat cu casa închisă încă de la premiera din mai, 2013. Secretul unui astfel de succes se găsește atât în povestea emoționantă cât și în „înveșmântarea" ei poetică și muzicală. Protagoniștii sunt copii care joacă, povestesc, cântă, se bucură sau suferă, se îndrăgostesc sau mor, astfel încât sala a fost plină ochi de „copii" de toate vârstele care au trăit povestea cu mare intensitate.

Libretul, semnat de György Böhm, György Korcsmáros și Péter Horváth și adaptat muzicii de István Nemes, este inspirat de filmul omonim realizat de Géza Radványi. Întâmplările au loc după cel de-al doilea război mondial surprinzând o realitate ignorată de istorie, aceea a copiilor rămași orfani, fără adăpost, mijloace de existență și mai ales fără afecțiunea de care au atâta nevoie. Într-o lume în derivă, în care domnește haosul și panica, copii din toate condițiile sociale, delicvenți sau fii de ambasador, se organizează în bande pentru a putea supraviețui. Lecția pe care o dau acești copii abuzați fizic și emoțional este că, în pofida greutăților și lipsurilor, în final ei se apără unii pe ceilalți, solidarizează, își alină suferințele și-și dau speranță. Ostracizați de adulții dezorientați și îngroziți de evenimentele scăpate de sub control, urmăriți de soldații „fără cauză"a căror căpitan îi vânează pentru a restabili „ordinea și legea", copiii, declarați „vagabonzi, fără adăpost și ocupație" se refugiază într-un castel, pe domeniul unui artist bătrân care îi salvează donându-le cu generozitate și afecțiune părintească bunurile sale materiale. Povestea este concepută în cheie tragică împletind patetismul cu comicul de situație, elemente de gag cu gravitatea și tristețea, toate reflectând concomitent cruzimea realității și candoarea, ingenuitatea copiilor, în special a personajului principal Kuksi, un băiețel ce întreabă în fiecare zi când va ajunge acasă. În fiecare zi, Lunganu' șeful bandei îi răspunde că mâine va ajunge acasă, însă cum fiecare zi de mâine se transformă în astăzi,

Kuksi își păstrează speranța până în ultima clipă a vieții, când un glonte îl străpunge aducându-i liniștea morții.

Muzica scrisă de compozitorul și saxofonistul László Dés este încântătoare, accesibilă și versatilă, adaptată perfect situațiilor dramatice și necesităților expresive ale scenelor. Elemente de jazz, cu „big band-.ul" asigurat cu brio de compartimentul de alămuri, și baterie, se împletesc cu momente lirice în stil pop, cu marșuri sau intonații de canțonetă, tango sau duete cantabile de dragoste, comentarii orchestrale interesante, bine scrise, într-o diversitate stilistică atractivă în care domină bunul gust și logica asocierilor intonaționale. Regia semnată de Béres László, scenografia și costumele create de Cristian Gătina precum și coregrafia Melindei Jakab au constituit un triunghi creator de forță și sugestibilitate oferind spectacolului rețeta succesului. Dar toate acestea nu s-ar fi putut realiza fără extraordinara echipă a artiștilor, copii și adulți, a corului, trupei de balet și orchestrei operei maghiare conduse și coordonate dirijoral cu mână sigură și autoritate de către dirijorul Szabolcs Kulcsár. Publicul a îndrăgit personajele interpretate de Ádám Janos în rolul bătrânului artist, Loránd Farkas și Mária Kerekes în rolurile Lunganului și al Evei partituri interpretate cu creativitate și sensibilitate de către „cei doi îndrăgostiți" Róbert V. Laczkó în rolul Ficsur, Csaba Marosán în Szeplos, János Szilágyi, Lóránt Madarász, István Rigmányi, László Mányoki, Elek Gergely, Ferenc Kovács, Zsombor Rétyi.

Vedetele serii au fost incontestabil copiii Áron Sárosi în rolul lui Kuksi, Eszter Jenei în rolul Pötyi fetița ce visează să devină balerină, Márton Horváth în rolul Profesorului, copil a cărui inteligență îi pune în dificultate pe adulți, Balázs Mostis în rolul lui Csóró. Alături de ei au interpretat remarcabil o partitură complexă, grupul de copii format din Gorzó, Brigitta Jenei, Erzsébet Jenei, Ágota Könczey, Csenge Lönhart, Ildikó Beáta Márton, Hunor Miklósi, Gellért Nagy, Kata Pánczél, Áron Petrov, Noémi Radó, Orsolya Rázmán, Orsolya Sánta, Bence Sógor, Dénes Sógor, Botond Szász, Dávid Szenkovics, Bence Márton Tonk, Szűcs Botond Tulogdi, Csenge Vincze. Copiii, soliști sau în grupul coral, au cântat au dansat, s-au sincronizat și au jucat impecabil, cu o dezinvoltură și naturalețe vrednice de niște adevărate staruri. Evident că în spatele acestei reușite stau sute de ore de muncă, răbdare și tenacitate, fără de care nu se poate face performanța. Însă răsplata este constantă, fiecare spectacol fiind ovaționat de publicul clujean.

Mesajul spectacolului este adânc și tulburător. Cuvintele regizorului rămân emblematice în acest sens: *„Trezirea la realitate este inevitabilă, suntem responsabili atât pentru prezent cât și pentru viitor. Copiii noștri vor trăi viața a cărei bază o făurim noi astăzi, în modul în care o învață de la noi".*

Publicată în revista online *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,*
nr. 68 din 10 februarie 2014

# Cronici diverse: concursuri, recitaluri, concerte, prime audiții

## Concursul *Duo Pianistic* 2015

Organizat în fiecare an de Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj Napoca la inițiativa celor doua interprete și cadre didactice, conf. univ. dr. Vera Negreanu și conf. univ. dr. Mihaela Gavriș ce formează împreună ansamblul *Consens XX,* concursul *Duo Pianistic* oferă studenților șansa de a-și putea etala talentul în arta interpretării camerale. An de an, fiecare ediție a confirmat valoarea școlii pianistice românești din centrele universitare de învățământ superior muzical, printr-un nivel interpretativ foarte înalt, printr-o competiție foarte strânsă, acerbă uneori, recitalurile din concurs fiind spectaculoase, o adevărată celebrare a muzicii camerale realizată de tineri pasionați și talentați.

Conceput din dorința celor două pianiste de a promova deopotrivă creația muzicală românească cât și pe cea universală pentru două piane, concursul are drept cerințe interpretarea unei lucrări impuse din repertoriul muzicii românești, și a uneia din repertoriul consacrat de tradiție, la alegerea concurenților. Începând cu cea de-a doua ediție, tinerii compozitori clujeni au fost invitați să creeze anual o lucrare de gen, ideea salutară a organizatoarelor fiind aceea de a stimula creația românească pentru două piane. Interpretarea în primă audiție absolută a acestor lucrări particularizează concursul conferindu-i valoare și originalitate. Repertoriul s-a îmbogățit de atunci cu cinci opusuri postmoderne, de referință pentru creația contemporană de duo pianistic, fiecare lucrare purtând „pecetea” stilistică proprie autorilor, unitar manifestându-se în toate, spiritul ludic și plăcerea experimentului timbral.

Astfel, în 2010 concurenții au interpretat lucrarea *Mariage* de Răzvan Metea, urmată de *A few musical horror scenes* de Cristian Bence-Muk în 2011. În 2012 Șerban Marcu a compus pentru concurenți *Trei piese mici în do,* iar Ionică Pop *Aventura celor 8 osutădouăzecișioptimi* în 2013. Ultima lucrare originală compusă pentru Concursul Duo pianistic în 2014 a fost *Cartoon Toccata* de Ciprian Pop. În 2015 concurenții au putut alege pentru interpretare, una dintre cele cinci lucrări, publicate într-un volum elegant la Editura MediaMusica din Cluj.

Concursul oferă anual câștigătorilor marelui premiu, șansa de a concerta în cadrul stagiunii de concerte a unei filarmonici din țară, oferindu-le astfel tinerilor concurenți oportunitatea desfășurării forțelor interpretative într-un cadru cultural de prestigiu.

Aflat la cea de a șaptea ediție, concursul s-a desfășurat în acest an în 18 februarie având înscrise în competiție 10 formații din Cluj-Napoca, Timișoara și Oradea. Din juriu

au făcut parte două personalități marcante ale pianisticii europene ce formează un celebru duo pianistic, profesor universitar Sivan Silver și profesor universitar Gil Garburg, din Germania, cuplu pe care, a doua zi, publicul l-a putut asculta într-un admirabil concert la Filarmonica Transilvania. Alături de acești pianiști au evaluat performanțele concurenților nume importante din lumea muzicală: președintele concursului prof. univ. dr. Adriana Bera (Cluj), conf. univ. dr. Vlad Dimulescu (București) și conf. univ. dr. Sorin Dogariu (Timișoara).

O adevărată atmosferă de emulație a cuprins Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima" odată cu primele acorduri ale pianiștilor, ce trăseseră la sorți ordinea intrării în concurs cu o zi înainte. Datorită faptului că se dorește încurajarea formării personalității și individualității artistice a fiecărei formații, programele de sală nu specifică orașul, clasa de muzică de cameră sau maestrul-profesor coordonator. Cu toții știm însă că în spatele fiecărei fraze muzicale interpretate stau sute de ore de muncă individuală și în duet, precum și zeci de ore investite de profesori dăruiți ale căror obiective sunt cultivarea spiritul competitiv și al performanței artistice interpretative ale acestor tineri ce bat la porțile afirmării.

Repertoriul ales de concurenți în acest an a fost eterogen stilistic: Mozart, Chopin, Brahms, Milhaud, Șostakovici, Haciaturian, Skriabin și două lucrări contemporane semnate de Hary Béla și W. Bolcom (în celelalte ediții fiind nelipsite lucrări semnate de Rahmaninov sau Debussy). Dintre piesele românești cinci dintre formațiile concurente (doar o singură formație de băieți) au ales, explicabil de altfel, piesa *Mariage* de Răzvan Metea, iar trei au ales *Cartoon Toccata* de Ciprian Pop, Șerban Marcu și Cristian Bence-Muk fiind prezenți cu câte o reprezentare a lucrărilor proprii.

Cele 10 duouri au oferit publicului un adevărat spectacol, competiția fiind strânsă în pofida diferențelor de vârstă sau a experienței. Căci interpretarea fiecărei formații ne-a revelat în grade diferite de percepție și conștientizare, adaptarea volumelor sonore la dimensiunile camerale sau, uneori, în funcție de scriitura muzicală, la cele orchestrale ale muzicii, sincronizarea perfectă până la identificarea cu pulsul partenerului de dialog muzical, unificarea sensibilităților, trăirea la unison a procesualității creșterii și descreșterii fluxului energetic și tensional al muzicii în funcție de gradul de înțelegere și aprofundare a mesajului muzicii.

Marele premiu a fost acordat duoului pianistic Toma Iulia – Pop Syma, a căror interpretare a mizat pe un repertoriu inedit, exclusiv contemporan, pe umor și bună dispoziție, pe lejeritate, agilitate și spectaculozitate în prestația artistică a lucrărilor *The Serpent's Kiss și Through Eden's Gates* din *Suita Garden of Eden de W Balcom,* și *Cartoon Toccata* de C. Pop. Cele două tinere interprete vor concerta la Filarmonica Dinu Lipatti din Satu Mare în stagiunea 2015–2016.

Premiul întâi a fost acordat duoului Pop Cristina – Macovei Denisa, care au interpretat *Fantezie* de A. Skriabin și *Mariage* de R. Metea cu sensibilitate și pasiune, vădind un echilibru în dozarea fluxului emoțional și logica frazării.

Premiul II s-a împărțit între formațiile Alexievici Andreea – Alexievici Maria și Matei Camelia – Maior Ana Ruth, astfel premiul al III-lea nu s-a mai acordat. *Ostinato, Romanță și Vals* de Haciaturian a pus în valoare calitățile interpretative ale primelor câștigătoare ale premiului II iar cu prima parte a sonatei de J. Brahms, op. 34 b, Matei Camelia și Ana Ruth Maior au convins prin temperament, coordonare, sonoritate specială a ansamblului.

Cuplul pianistic Lina Amalia Ștefania și Miclăuș Raluca a câștigat mențiunea cu D. Șostakovici – *Concertino* op. 94 și Răzvan Metea *Mariage* remarcându-se prin muzicalitate și o agogică foarte vie în interpretare.

Nu putem să nu amintim interpretările celorlalte formații: sensibilă–feminină/Zgriban Cristina și Bordos Csilla, temperamentală–creativă în piesa românească/Maniu Sixtine – Bărbuceanu Luana, duet bine închegat și bogat în subtilități sonore la Bozânțan Ștefana – Dragoș Monica, un Mozart *Larghetto & Allegro* bine construit, orchestral, cu contraste logice și mult suspans în piesa românească la studenții din anul întâi, Radu Adrian-Emanuel și Fodoreanu Mihai, sonorități frumoase în *p* și *pp,* varietate de situații expresive la piesa românească, redate de Dragoș Ștefania – Berbecaru Cristina. Interpreții și-au luat rămas bun de la competiție până la anul când noi formații se nasc, altele se sudează, se rodează și speranța câștigării marelui premiu reînvie.

Și pentru că într-o competiție artistică nu există decât învingători, considerăm că toți participanții merită acest atribut. Experiența dobândită, satisfacția interpretării pe o scenă de concert a unei importante instituții de artă și învățământ, în fața unui juriu competent și exigent este o șansă pentru viitorii interpreți și o mare reușită profesională. A fi între cei mai buni, a simți pulsul competiției, a vibra la unison cu marile creații pianistice ale lumii este un privilegiu pe care puțini îl pot avea. Acești temerari și profesorii lor, merită toate laudele și aprecierea noastră, ei reprezintă elitele noastre, speranța în viitor.

Publicată în revista on line *N°14 plus minus – Contemporary Music Journal,*
nr. 81 din 10 martie 2015

## Concert de Paști la Filarmonica Transilvania din Cluj-Napoca

Concertul de Paști din 19 aprilie 2014 a fost un cadou pe care Filarmonica Transilvania l-a facut publicului clujean în Joia Mare. Concertul a reunit soliști din elita interpretativă națională și internațională sub bagheta maestrului dirijor David Crescenzi. Pianistul

Daniel Goiți, soprana Tatiana Lisnic, mezzosoprana Liliana Mattei Ciucă, tenorul Ștefan Pop și basul Sándor Árpád acompaniați de orchestra și corul filarmonicii Transilvania au dat viață Concertului numărul 1 pentru pian de L. van Beethoven și lucrării *Stabat Mater* de G. Rossini, unicul opus de factură religioasă al compozitorului.

Toți soliștii au în comun aceeași matcă de formare profesională, școala interpretativă clujeană de unde au pornit în lume pentru a se afirma ca personalități artistice. Și pentru că orice sărbătoare este mult mai frumoasă acasă, artiștii s-au întors pentru a-i răsplăti pe cei dragi prin arta lor.

Oricare aparitie personala a pianistului Daniel Goiți pe podiumul de concert conferă garanția unei interpretări mature, inteligente și sensibile realizată de la prima până la ultima măsură. „Aventura muzicală" pe care solistul a propus-o publicului prin acest concert a fost în aceeași măsură pasionantă, generatoare de subtilități sonore, entuziasmantă, atât prin strălucirea și brilianța pasajelor de agilitate cât și prin frazările logice, contrastele dinamice și de caracter realizate prin metamorfoze ale sonorității pianistice rezultate dintr-un tușeu și o tehnică pianistică ireproșabile. Toate acestea sunt rezultate dintr-o aprofundare și o reflectare personalizată a sensurilor muzicale manifestate în întregul concert. De pildă în partea a doua, cizelarea sonorității pianistice a emanat căldură, finețe și rafinament, în egală măsură în „ghirlandele" solistice ale pianului cât și în dialogurile cu orchestra în care am sesizat preluări atât de subtile încât puteai pentru o fracțiune de secundă confunda sunetul pianului cu cea a clarinetului. Partea a III-a, dansantă, cu o temă de rondo prezentând asimetrii ritmico-metrice, a fost interpretată într-un dialog spumos pian-orchestră, cu vitalitate și strălucire, cu contraste tematice și dinamice surprinzătoare, pline de prospețime, în a căror eflorescențe ritmico-melodice am întrevăzut (părere subiectivă) influențe retorice rossiniene. Oricât ai încerca să eviți clișeele de limbaj, nu poți ocoli superlativele atunci când încerci să vorbești despre interpretarea pianistului Daniel Goiți și a orchestrei Transilvania.

*Concertul numărul 1 pentru pian* a fost scris de Beethoven special pentru public, pasajele de virtuozitate atestând dorința autorului de a evidenția calitățile interpretative proprii, personale, (precum și ale pianiștilor ce se vor fi încumetând a-l aborda). Aceste atribute însă, nu știrbesc acestui opus, prin nimic, frumusețea și profunzimea artistică, reliefate spectaculos de interpretarea lui Daniel Goiți și David Crescenzi și răsplătită generos de publicul care a cerut pianistului un bis. Prin superba interpretare a Preludiului din *Suita întâia pentru pian* de G. Enescu, Daniel Goiți a umplut seara cu o substanță emoțională potrivită cu semnificațiile ajunului sărbătorilor pascale așteptate de toți.

Desfășurarea de „forțe artistice" în *Stabat Mater* de Rossini din partea a doua a concertului a confirmat reușita unei seri tematice de mare semnificație și expresie. Încă din introducerea instrumentală s-a întrevăzut calitatea excepțională a orchestrei prin reliefarea de către dirijorul David Crescenzi a unei retorici semnificative, realizate prin pauze

expresive între segmentele muzicale, nuanțe atent realizate, polifonii inteligent conduse, toate conținute în dramaturgia muzicală atât a primei părți cât și de-a lungul întregii lucrări. Cu adevărat impresionantă sonoritatea corului a fost completată, în succesiunea temporală a desfășurării muzicii din prima secțiune *Stabat mater dolorosa,* de timbrul copleșitor al vocilor cvartetului de soliști, voci excepționale a căror căldură timbrală, omogenitate sonoră și amploare dramatică au avut un impact emoțional decisiv. O monumentală orgă umană înălțând un sfâșietor imn al suferinței Mariei în fața trupului răstignit al Fiului Său.

A urmat lirismul cald al vocii lui Ștefan Pop care a învăluit publicul în aria *Cujus animam gementem,* seducându-l prin suplețe și strălucire. Contrastul dramatic realizat in partea mediană *O, quam tristis* ne-a revelat un artist cu o stăpânire desvârșită a expresiei dramatice, a tehnicii de coloratură, a unei *dolcezza di voce,* cu acute sclipitoare și trăire la cote maxime de intensitate, atribuite ce au marcat de altfel întreaga interpretare a solistului.

*Quis est homo ...* a pus în valoare vocile protagonistelor, atât solistic cât și în duet. După „ridicarea cortinei" din introducerea instrumentală soprana Tatiana Lisnic „a luminat" scena prin frumusețea unui dramatism vocal în care substanța emoțională revărsată a copleșit audiența. Vocea sa, de o suplețe remarcabilă și o frumusețe robustă, cărnoasă, ne-a revelat irizații dramatice dar și lirice briliante, în arabescurile sonore rossinieniene ce vizează expresivitatea dar mai ales virtuozitatea vocală. De o căldură aparte, interpretarea mezzosopranei Liliana Mattei Ciucă a transfigurat strălucit expresia tragică a textului *Qui non posset contristari,* într-o interogație muzicală de înaltă vibrație artistică, vibrație ce s-a transmis mai ales în împletirea celor două minunate voci în duet. Perfect sudat ca sincronizare, până la consoanele finale, impresionant mai ales în coloraturi, duetul a revelat o complementaritate timbrală, ce poate fi realizată doar la un particular nivel de profesionalism și experiență artistică, dobândită pe scenele lumii.

Sándor Arpád, solist al Operei Maghiare din Cluj Napoca a interpretat aria *Pro pecatis sue gentis,* cu aplombul și energia pe care Rossini le-a creat în muzica sa, împletind cantabilitatea din partea mediană, cu caracterul cvasieroic al strofelor extreme ale ariei. În *Eja Mater* compus de Rossini *a cappella,* s-a remarcat partida bașilor din corul filarmonicii Transilvania prin omogenitate timbrală chiar și pe *mezzavoce* din finalul recitativului, dar și frumusețea celorlalte voci corale în nuanțele de piano, de pildă în dialogul bas – ansamblu.

Pus în valoare de o scriitură dramatică extrem de seducătoare prin frumusețile melodice, cvartetul *Sancta Mater,* a impresionat prin patetismul expresiv al cuplului Tatiana Lisnic – Ștefan Pop, prin bogăția retorică a dialogurilor dintre Liliana Mattei Ciucă și Sándor Arpád, prin frumusețea senină a cvartetului final precum și prin copleșitoarea codă de bravură *Virgo virginum preclara.*

Cavatina *Fac, ut portem Christi mortem,* a fost interpretată de către mezzosoprana Liliana Mattei Ciucă, cu sensibilitate și tragism, expresii rare datorate unei tehnici vocale măiestrite și unei inteligențe muzicale de excepție. Interpretarea sa a reflectat cu fidelitate textul și muzica ce exprimă implorarea creștinului de a primi suferința christică. Este o arie dificilă vocal, cu un ambitus foarte mare, cu salturi în registre extreme, cu un recitativ solistic final de o sensibilitate rară pe care solista l-a redat memorabil prin frumusețea nobilă a timbrului său vocal.

Punctul culminant al serii a fost atins de aria sopranei *Inflammatus et accensus,* un terifiant tablou al creștinului aflat în fața zilei judecății implorând iertarea și ajutorul Mariei. Interpretarea Tatianei Lisnic a oferit publicului o variantă de mare forță. Frazările și gradațiile tensionale susținute de solistă și ansamblu cu o energie explozivă, fructificată în acutele somptuoase, au contribuit la crearea unei imagini artistice copleșitoare. În contrast, partea mediană, *Fac me cruce custodiri, (Crucea Lui să mă păzească)* „s-a colorat" prin expresivitatea solară a vocii interpretei. O pagină memorabilă pentru publicul de pe malurile Someșului.

În varianta propusă de Filarmonica Transilvania, cvartetul de soliști *Quando corpus morietur* a fost interpretat *a cappella* de către corul Filarmonicii Transilvania pregătit cu competență de maestrul Cornel Groza, ansamblu ce și-a confirmat, încă o dată, valoarea printr-o prestație de mare anvergură a actului artistic. Fugato-ul final a reprezentat o descătușare a energiilor creativ-interpretative ale corului și orchestrei conduse de dirijorul David Crescenzi oferind astfel publicului o bucurie înălțătoare în preajma Învierii Domnului Nostru Isus Hristos.

P.S. La felicitări, Tatiana Lisnic mi-a mărturisit marea emoție care a copleșit-o înainte de intrarea pe scenă. „Cel mai greu este să cânt acasă...!". Întrebarea a venit firesc. „De ce?" Am completat prin a-i aduce asigurări asupra dragostei publicului pentru interpreții de filiație locală, asupra dorului de ei și recunoștinței că vin să ne „încânte" cu arta lor. Răspunsul ei a fost prompt: „Pentru că vreau să dau totul !" Publicul a răsplătit cu ovații îndelungate această devoțiune pe care a simțit-o din partea soliștilor, corului, orchestrei, dirijorului.

Cu toții am primit generosul dar spiritual al artiștilor în ajunul Paștilor, cu bucuria speranței, sărbătorită în fiecare an, că, HRISTOS A ÎNVIAT !

Cronică publicată în *Actualitatea Muzicală* nr. 4 din aprilie 2014

## Oratoriu după Blaga

Vineri, 17 iunie, Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima" a găzduit un eveniment important, prima audiție absolută a oratoriului *Mirabila sămânță* de Constantin Rîpă, în

interpretarea corului și orchestrei *Antifonia*, alături de membri ai Filarmonicii Transilvania sub bagheta compozitorului. Concertul, organizat cu sprijinul Fundației Terrarmonia și a Academiei de Muzică „Gh. Dima", este parte a unui proiect mai amplu, o cercetare muzicologică postdoctorală asupra genului de oratoriu în muzica românească elaborat și coordonat de Lucian Ghișa. Cele trei direcții de dezvoltare ale proiectului presupun, așa cum ne-a informat în cuvântul de deschidere însuși autorul, elaborarea unui volum de muzicologie în urma cercetării oratoriului românesc, sistematizarea și realizarea unei baze de date multimedia, cu partituri, înregistrări, informații despre genului cercetat și, punerea în scenă, respectiv promovarea oratoriului românesc contemporan.

Inspirat de celebrul poem al lui Lucian Blaga, oratoriul, conceput pentru soliști, cor, orchestră și recitator, este un amplu omagiu muzical închinat esențelor, arhetipurilor, ritmurilor vieții, miracolului nașterii și renașterii, a devenirii și a morții-somn. Compozitorul mărturisește în cuvântul de deschidere că a pornit, într-o primă etapă a elaborării lucrării sale, de la transpunerea sonoră a metaforelor poemului blagian concepând de fapt partea a doua a oratoriului. Pătrunzând însă sensul ascuns, substanța ideatică a poemului, a conștientizat marea similitudine între dimensiunea sacralității ce înconjoară ca un nimb imaginea mirabilelor semințe, a „puterilor, în ipostaze de boabe", a încântării „în fața mărunților zei cari așteaptă să fie azvârliți prin brazde tăiate în zile de martie", și cultul pentru recoltă a țăranului român din satul arhaic, manifestat în ancestralul ritual al secerișului. Născut din credințe străvechi legate de cultul fertilității, ritualul secerișului face parte dintr-o serie de sărbători, care organizau rosturile vieții spirituale în satul românesc. Țăranul trăia după ritmurile cosmice ale ciclicității naturii iar semănatul și secerișul au fost cuprinse într-un ceremonial magic, cântat, recitat și scandat, cu legi stricte, ce asigurau ordinea în raportul cu natura. Astfel, prin cânt și vers, prin gesturi simbolice, se păstra armonia, echilibrul, se mulțumea naturii pentru recoltă, se făceau urări pentru belșug în credința că acestea se vor împlini: *Stogul cât casa/Pita cât masa...*

Urmând acest fir ideatic, compozitorul a revenit în concepția asupra formei oratoriului, compunând o primă parte alcătuită din cântecele rituale ale cununii la seceriș din Transilvania, partea a doua fiind, *un lung comentariu muzical în care se exprimă în variate sentimente* ***lauda*** *pentru semințe.... În felul acesta oratoriul devine un tot unitar care pleacă de la sentimentele cele mai directe ale artei anonime (folclorice), cu un crescendo uriaș până la conceptele estetice și filosofice ale poetului și filosofului Lucian Blaga.*(cuvântul compozitorului din programul de sală).

Lucrarea se deschide cu o introducere pe textul ce constituie titlul poemului: „Mirabila sământă". Leit motivul creșterii spicelor, este reprezentat de o creștere graduală a intonațiilor corului și orchestrei pe un cluster ce se îmbogățește progresiv cu sunete, constituindu-se într-o textură verticală rezolvată într-o cadență majoră, luminoasă. Corpusul muzical al primei părți reprezintă un colaj de citate folclorice cântate de cor în

maniera monodică specifică, apoi în diverse forme de prelucrare cum ar fi acompaniamentul cu isoane, sau mici deviații eterofonice la două trei sau patru voci corale.

După motto-ul în tutti, urmează orația Plugușorului. De ce a ales compozitorul tocmai un text care se recită iarna, la sărbătorile Anului Nou? Dintr-un motiv foarte firesc, acela că Anul Nou în vechime era anul agrar, care se deschidea în luna martie cu ritualul semănatului. Textul plugușorului, interpretat de recitatorul Dan Constantin Chiorean de la Teatrul Național Cluj-Napoca, este edificator în acest sens: bădița Traian a ales *loc curat, de arat și semănat... Grâu de toamnă, grâu de vară/Deie Domnul să răsară.* Urarea este preluată de cor, care întruchipează personajul colectiv al actanților ritualului.

Prima secțiune a Oratoriului este continuată cu un interludiu instrumental al coardelor, în tremollo, care, progresiv antrenează sonor întreaga orchestră. Scurte celule muzicale întretaie desfășurarea liniar-texturală a discursului muzical, un fel de germinație celular-muzicală, o frământare a materiei sonore întruchipând acel tainic proces al metamorfozei, al transformării seminței în plantă. Această energie sonoră latentă se va împlini în reluarea leit motivul creșterii Mirabilei Semințe. Compozitorul descrie astfel intenția artistică: *Mărunții zei care lucrează în pământ, încep să răsară, să încolțească croindu-și drum către soare, să dea spice pe care tinerele fete le culeg pentru a împleti cununa ritualică.*

Prima secvență a ceremonialului folcloric originar este cea a împletirii cununii din spice de grâu proapăt secerat, timp în care fetele intonează un cântec de o vechime foarte mare după structura intonațională și modul de interpretare în grup: *Dimineață ne-am sculatu/Pe obraz că ne-am spălat/Și la holdă am plecatu. Mândră hold-am secerat/Holdă ca păretele/Secerat-o fetele.* Compozitorul păstrează autenticitatea citatului, cântecul cununii fiind interpretat monodic de vocile feminine. Discursul muzical se îmbogățește apoi cu pedalele ison ale vocilor bărbătești, fiind „presărat” cu intervenții onomatopeice ale sopranei-soliste, Ramona Ieremia, întruchipând ciripitul păsărilor ori poate prezența păsării măiastre din basmele românești. Un univers pastoral-idilic completat și de onomatopeile flautului piccolo. Partida bărbaților preia monodic cântul: *Fetele or seceratu/Feciorii clăi or șirat* descriind epopeic desfășurarea muncii, privită ca gest ritualic, sacru.

Un interludiu instrumental realizat în registre supraacute ale viorilor, cu motive improvizate din monodia corală, peste care se suprapune progresiv solistica suflătorilor de lemn pe microcitate cu tentă folclorică, formează un discurs pluristratificat eterogen, urmat de a doua intervenție corală, realizată pe o scordatură, o deplasare modală cu un efect special, utilizată des de compozitorii moderni neomodali și preluată din practica folclorică.

A doua secvență a ritualului originar este împodobirea uneia dintre tinerele fete, în unele zone fată-fecioară care asigură puritatea ceremonialului, în altele, cea mai harnică,

cea mai frumoasă, ori înzestrată cu calități deosebite: *Cine poartă cununa/Dreaptă-i ca și lumina.* Compozitorul folosește frumusețea genuină și parfumul autentic, originar a melodiei străvechi, păstrând-o identică în vocea sopranelor dar, înveșmântând-o cu armonii modale diatonice, și structuri eterofonice. Acompaniamentul orchestral dens conferă segmentului dimensiuni imnice, monumentale: *Colo sus la răsăritu/Mândră cunun-am pornit.*

Ultima secvență a sărbătorii cununii la seceriș este purtarea ceremonială a cununii până în sat, unde este udată cu apă (gest ritualic de fertilitate) apoi intrarea în casa gazdei, unde ea se pune pe masă și se urează de belșug. *Fiți gazdă cu voie bună/bucurați-vă de cunună.* Recitatorul și corul amplifică efectul autenticității prin scandări și orații: *Cununa trebe udată/Cu apă de pe izvoare/Cu vin roșu din păhare.*

Ethosul generat de armoniile modale te duce cu gândul la nostalgia pierderii legăturilor cu sacrul, a pierderii rostului omului racordat la daruile pământului, cerului, aerului, apei.

Partea a doua a Oratoriului este elaborată într-un limbaj eclectic, polistilistic, pornind de la sugestia simbolic-expresionistă a textului poetic care generează recitativul puternic cromatizat al solistului, partitură interpretată cu profesionalism de tenorul Marius Budoiu, ajungând la prelucrarea liberă a temelor de tip coral, colaj de microcitate aluziv folclorice, ș.a. Contrastul între cele două lumi ale celor două părți, este subliniat de două tipuri antagonice de limbaj muzical: modal/serial, diatonic/cromatic, spontan/elaborat, simplu, concret/complex, abstract, monostilistic/polistilistic, modern (neomodal)/postmodern (eclectism, metalimbaj).

Rămîn în memoria ascultătorului sugestiile timbrale transparente ca glockenspielul și melodica jucăușă evocând imaginea copilului despuiat de veșminte ce se cufundă în cada cu grâu, aglomerările texturale culminative de tip imnic care potențează sensurile imaginii stemei țărilor sau rarefierea evenimentelor sonore, stingerea treptată a acestora pentru a sugera somnul semințelor.

Finalul este o odă de proporții monumentale: *Laudă semințelor celor de față și-n veci tuturor!.* Inițiat de solist și preluat de masa corală, discursul sonor se constituie dintr-un potpuriu de teme prelucrate secvențial, în stretto, polifonic, eterofonic, în ipostaze stilistice diverse: imnice, de coral omofon, de cânt bizantin, în recitativ rectotono sau responsorial, de influență bisericească, în variante de cromatism întors, microintervalic, melismatic, specific imnurilor orientale. Efectele sonore diverse: șoapte, murmure, strigături, orații, momente aleatorice libere, brăzdează acest final spectaculos.

Coda revine orchestrei. Scurte motive solistice, microcitate folclorice, întretaie desfășurarea plană, a texturii muzicale de tip ison, creînd o atmosferă arhaizantă, folcloric românescă luminând sensul direct al imaginii: *un murmur de neam cântăreț.* Cornul imită semnalul de tulnic, vioara fragmente de sârbă, ici acolo se ivește un incipit de

colindă, apoi totul se dizolvă într-un singur sunet ce se stinge treptat. Un subtil glissando-ul ascendent, sugerează firul de viață ce se naște dintr-un zeu-sământă. Ciclul naturii jertfă – viață este împlinit.

Cronică publicată în revista *Tribuna* din 16–31 august 2011, Cluj-Napoca

## *Antifonia* la aniversare

În anul 2009, corul *Antifonia* al Academiei de Muzică „Gh. Dima" a împlinit 40 de ani de existență artistică. Sărbătoarea care a marcat acest eveniment a durat „ca-n basme", trei zile și trei nopți, mai bine zis trei seri de efervescență culturală dar și sentimentală deopotrivă. Trei zile „fierbinți" de manifestări artistice în care s-a cântat, s-a discutat aprins, s-au prezentat lucrări științifice, s-a ascultat muzică de cea mai înaltă clasă, s-a reactivat memoria afectivă a celor care au fost, sau sunt membri al acestui minunat ansamblu vocal, peste 1000 de suflete, care a însemnat și înseamnă, tinerețe, entuziasm, potențial nemăsurat în încredere.

În ziua de 26 iunie 2009 a avut loc emoționanta întâlnire a antifoniștilor, foști și actuali membri, care au repetat împreună pentru concertul de gală al formației reunite după 40, 35, 30, 25 ... de ani. Deschiderea festivităților a fost fastuoasă. Ansamblul și activitatea lui au fost omagiate de personalități ale vieții culturale ale urbei: reprezentanții primăriei și ai consiliului local, care au înmânat dipome de excelență, compozitoarea Irina Odăgescu-Țuțuianu din partea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, arhitectul Ionel Vitoc președintele fundației Carpatica, Adrian Pop rectorul Academiei de Muzică „Gh. Dima", dirijorii N. Parascineț (Zalău), I. Săndulescu (Focșani),ș.a.

Concertul de deschidere a fost de asemenea generos în oferta artistică de înaltă clasă. Prietenii de o viață ai formației s-au întrunit pentru a oferi publicului un regal al artei muzicale corale și instrumentale. Amfitrionul ceremoniilor, compozitorul și profesorul universitar dr. Constantin Rîpă a salutat în primul microrecital al serii, prezența corului de copii, *Junior Vip*, condus de dirijoarea și compozitoarea Anca-Mona Mariaș. Alături de aceștia publicul a pășit în zona purității și a sensibilității, a ingenuității și prospețimii vocilor inocenței sub motto-ul: *Cînd am uitat să mai fiu copil, am murit* (L. Blaga). Copiii au cântat impecabil ca intonație, sincronizări, muzicalitate lucrări de o complexitate polifonică și ritmico-metrică, ce ar putea pune în dificultate multe coruri de profesioniști. Dovedind o mobilitate extraordinară a concepției asupra ansamblului coral ca mijlocitor al expresiei sincretice: sunet–mișcare–exprimare teatrală, și o pedagogie ce reflectă pasiunea de a face copiii să descopere muzica prin joc și cantabilitate, dirijoarea Anca-Mona Mariaș a ales un program incitant: *Clapping music* de compozitorul minimalist Steve Reich, și *Ludicotopy,* un colaj postmodern de cântece din folclorul copiilor compus de

dirijoare, bazat pe contrastul de tempo-mișcare-caracter. În acest colaj, cîntecele-citat sunt supuse unor prelucrări polifonice în canon de o complexitate aparte, alternând cu momentele de virtuozitate și spectaculozitate ca: joc scenic, scandare, bătăi din picior din palme șoapte, șuierături, etc. Cele două lucrări scrise pentru copii de C. Rîpă, *Treci ploaie* și *Trei cai* pe versuri de Martin Sorescu, reflectă capacitatea compozitorului de a păși în „cercul magic al copilăriei", în acest univers sensibil al jocului, lucrări la care copii au rezonat cântând cu o dezinvoltură și o plăcere proprie vârstei complexele structuri polifonice, poliritmice și metrice, clusterele dificil de interpretat chiar și pentru adulți. *Mă luai, luai* de Anca-Mona Mariaș sau *O sole mio,* prelucrată tot de dirijoare, au demonstrat încă o dată profesionalismul micilor artiști și al dirijoarei lor, care sunt, pe bună dreptate, câștigătorii mai multor concursuri naționale și internaționale de anvergură.

Cea de-a doua formație care a în-cântat publicul clujean a fost prestigiosul *Cvartet Transilvan,* compus din Gabriel Croitoru vioara 1, Nicușor Silaghi vioara a II-a, Marius Suărășan violă și Vasile Jucan violoncel. Aceștia au interpretat cu vervă și umor, subtilitate expresivă, cantabilitate și virtuozitate de excepție, *Divertismentul în Re major* k.v. 136 de W.A. Mozart. Deliciul serii a fost asigurat de un repertoriu pe care aceștia îl interpretează rar, doar cu ocazii speciale, și anume muzică populară românească tradițională. Suita instrumentală a fost cântată impecabil, dar într-o manieră ce depășește funcția sa originară, aceea de a susține jocul, primind astfel valențe estetice și estetizante prin plasarea muzicii tradiționale în contextul artei muzicale culte, pe scena de concert și a interpretării de către un cvartet profesionist de muzică clasică. Nuanțele rafinate, sincronizarea perfectă, virtuozitatea atingând în final cote paroxistice au oferit un spectacol care a ridicat sala în picioare, ovațiile durând minte în șir.

Cel de-al treilea „fidel prieten" și colaborator de-a lungul deceniilor, care a concertat în seara deschiderii, a fost *Ansamblul de percuție* al Academiei de Muzică „Gh. Dima", condus de neobositul și entuziastul profesor universitar doctor Grigore Pop, un promotor alături de *Antifonia* al muzicii contemporane românești și universale. Microrecitalul a fost deschis cu *Ciaccona pentru clarinet violoncel și percuție,* a compoitorului Vasile Herman, aniversat în acest an pentru cei 80 de ani de existență și 52 de ani de creație muzicală, lucrare interpretată de trio-ul Ioan Goilă, clarinet, Petre Baciu, violoncel și Grigore Pop, percuție. Lucrarea *Medial pentru 2 piane și 2 percuții,* a fost scrisă pentru duo-ul cameral alcătuit din cele două pianiste de excepție conf. univ. dr. Vera Negreanu și conf. univ. dr. Mihaela Gavriș cu care *Antifonia* a colaborat intens de-a lungul anilor. Alături de cei doi percuționiști, Nicolae Coman și Grigore Pop, ansamblul a avut de înfruntat o scriitură extrem de dificilă din punct de vedere interpretativ, marcată de unisono-uri pianistice ce subînțeleg o sincronizare perfectă a ansamblului cameral, de un joc al accentelor, a trilurilor, pe un material sonor de esență minimală 1–2–3 sunete ce se coagulează

treptat de la stadiul de zgomot-ritm (percuție) la cel de bicordie-tricordie, melodie. Lucrarea, plasată între rigoarea unei ritmici severe și rubato-ul cu tente ludice, pare să exprime o mediere între zgomot și sunet, între ritm și melodie, între ordine și dezordine într-o emulație pian-percuție de tip concerto. Partea a doua, lentă, prezintă de asemenea aspecte minimaliste compozitorul exploatând coloristic valențele timbrale ale celor două familii de instrumente, pauzele expresive, pedala folosită ca element de percuție. Pedala, bicordul, glissando-ul pe vibrafon se prezintă ca obiecte sonore cu individualitate apartem reinterând un univers expresiv aflat între gestul ritualic sacral ancestral și absurdul cadrului dramatic kafkian. În partea a III-a se disting structuri sonore ostinate repetate obsesiv după modele ritmice 4–3–2, alternînd cu unisono-uri întrerupte, care se constituie într-o avalanșă sonoră virtuoză a discursului muzical.

Corul *Cappella Trasylvanica* a încheiat prima seară a manifestărilor într-un recital de mare finețe și frumusețe a discursului interpretativ. Dirijorul acestei prestigioase formații prof. univ. dr Cornel Groza, a alcătuit un program accesibil și echilibrat înspre zona expresivității lirice a muzicii, alcătuit din lucrări renascentiste de Dowland, Orazio Vecchio ș.a., sau românești (*Lioara* de C. Rîpă, *Lino-leano, De doi* de N. Ursu, ș.a.), precum și alte lucrări din literatura universală. A fost pus în valoare astfel atât potențialul expresiv al formației cât și cel al virtuozității tehnice a ansamblului dovedind încă o dată că longevitatea și valoarea unei formații corale depinde de entuziasmul și dorința coriștilor și al conducătorului dirijor, de a exprima frumosul muzical în ciuda tuturor greutăților de natură diversă (mai ales financiară) cu care se confruntă azi lumea muzicală.

Cea de-a doua zi a evenimentelor închinate sărbătorii Antifoniei a debutat cu un simpozion de mare anvergură intitulat *Fenomenul Antifonia în contextul muzicii contemporane.* Participanții au subliniat contribuția corului *Antifonia* la îmbogățirea patrimoniului muzicii contemporane românești și universale dintre care îi amintim pe N. Nedelcuț, Carmen Stoianov, Petru Stoianov. Evocări istorice, ale perioadei înființării, a greutăților întâmpinate de continua opoziție a vechiului sistemul comunist la tot ce era nou, sau în legătură cu muzica occidentală, cu muzica religioasă. Lupta fățișă a ansamblului și dirijorului cu inerția acelor vremi, au fost subliniate de compozitoarea Irina Odăgescu-Țuțuianu, sau de prof. univ. Dr. Maria Timaru, completate de dirijorul Constantin Rîpă. Muzicologa Hilda Iacob a subliniat *Unele aspecte ale managementului cultural în activitatea corului Antifonia,* iar compozitorul Pop Ionică a prezentat o compoziție proprie închinată acestui eveniment aniversar: *Antifonia între poetica ritmului și metatonal.*

S-au vizionat filme, s-au rememorat clipe de neuitat, concerte extraordinare, s-au rostit cuvinte emoționante, omagiale de către cei care au dorit spontan să ia cuvântul pentru a-și exprima sentimentele: prof. univ dr. Veturia Dimoftache, conf. univ dr. Elena Chircev, dirijorul Nicolae Gîscă, antifoniști. A avut loc lansarea cărții *Antifonia in extenso,* realizată de Bianca Temeș avându-l ca interlocutor pe Constantin Rîpă carte ce conține

mărturii, destăinuiri, amintiri, cronici, afișe descrieri ale turneelor, concertelor. Lucrarea are marele merit de a suprinde cele mai importante contribuții ale ansamblului la cultura locală, națională și universală. Primul ar fi faptul că prin primele audiții de muzică contemporană a compozitorilor Iannis Xenakis, Alois Zimmermann, Györgi Ligeti, Krzysztof Penderecki, Guy Reibel, Jean Casteréde, Roman Vlad, Maurizio Kagel, Franco Donatoni, Ivan Fedele, Miguel Azguime, Francis Burt, prin colaborările cu mari dirijori și muzicieni ca Yehudi Menuhin, Rafael Fruber de Burgos, Peter Burwik, Alain Lombart, Zoltan Pesco, *Antifonia* a deschis porțile unor colaborări care au pus Clujul și România pe „harta culturală" a lumii. Ansamblul a colaborat cu cele mai mari orchestre din țară și din lume Radio France, Filarmonicile din Varșovia, Lyon, Bratislava, Basel, Konzerthaus-Viena, 20 Jahrhundred-Viena etc. A reprezentat România la cele mai prestigioase concursuri și festivaluri din lume. Este formația cu cel mai mare palmares de premii câștigate în decurs de 3 ani (14 premii) internaționale. A format profesioniști ai cântului care au devenit vedete pe marile scene ale lumii. Faptul că *Antifonia* putea interpreta practic orice lucrare contemporană, oricât de dificilă, la cote profesioniste a impulsionat și crearea de lucrări corale românești de anvergură mondială. Astfel „fenomenul *Antifonia"* se relevă ca o importantă pepinieră și școală de talente, atelier de creație și cadru de propagare a noului în muzica contemporaneității.

Recitalul extraordinar al percuționistului Mircea Ardeleanu care a onorat festivalul venind din Elveția unde activează ca profesor la Conservatorul din Basel, a cuprins un repertoriu de muzică contemporană în care a inclus două prime audiții absolute și celebra *Poveste* a lui Anatol Vieru, în care solistul este și recitator și povestitor, mim, actor, un adevărat magician al unei „orchestre" de percuție. Succesul uriaș a fost pe măsura dăruirii sale, a valorii sale artistice acumulate în decenii de interpretare a muzicii de această factură.

Seara de 27 iunie a fost încheiată cu recitalul extraordinar al Antifoniei, spectacol care s-a dorit a fi un periplu prin „ istoria muzicii corale românești" pornind de la compozitori înaintași ca D.G. Kiriac trecând prin lucrări de referențialitate neofolclorică de Mihail Jora sau neoimpresionistă, Marțian Negrea, urmând traseul experimental al generației următoare, de compozitori români. prin lucrări reprezentative de H.P Türk, A. Pop, C. Rîpă, P. Stoianov, D. Buciu, E. Terényi. Un concert memorabil atât prin încărcătura emoțională a exprimării muzicale cât și prin finalul, care a reunit vechii și actualii antifoniști în interpretarea celor mai îndrăgite lucrări din repertoriul comun: C. Rîpă – *Galop* și E. Toch – *Fuga geografică.*

Sărbătorile Antifoniei s-au încheiat duminică, la Muzeul satului din pădurea Hoia cu un concert folcloric susținut de ansamblul de muzică tradițională *Icoane,* și ansamblul Casei de Cultură „A. Bena" din Alba Iulia. Un mare picnic în natură a reunit oameni,

amintiri și sentimente, conectați ieri și astăzi prin mirajul cântului. *Fericiți sunt cei ce cântă, căci ei simt bucuria universului. La revedere în 2019!*

Cronică publicată în revista *Orașul* nr. 3 din 2009, anul IV, pg. 71, Cluj Napoca

## Arta corală românească în actualitate

Bântuită de „fantomele" unui trecut compromis de ideologia „revoluției culturale" comuniste, arta corală românească s-a aflat și încă se află într-o situație ingrată. Pe de-o parte după anii 90, ea este identificată în percepția publicului larg cu corurile de masă ce omagiau în anii 50–80, victoria ideologiei și prostului gust promovate de realismul (sovietic apoi coreean) socialist, pe de altă parte, compozitorii, siliți să facă compromisuri în perioada de tristă amintire, evită sau creează sporadic în acest gen muzical, pentru care azi nu prea există fonduri (sau interes). Alături de corurile patriotice-parazit, a existat și există însă o neasemuit de valoroasă creație corală, în care arta făuritorilor de frumos muzical a excelat prin capodopere care au fost puse în valoare, sau nu, prin interpretare în acea perioadă. După 1989, deschiderea granițelor a permis unor formații corale să promoveze arta românească în țară și mai ales în străinătate, unde aceasta cunoaște un reviriment mai accentuat decât acasă, impulsionînd în unele cazuri, crearea de lucrări valoroase.

De 40 de ani (1969–2009) Ansamblul *Antifonia* al Academiei de Muzică „Gh. Dima", condus de dirijor, prof. univ. dr. Constantin Rîpă se află în avangardă, uneori sfidând autoritatea „culturnicilor" vremurilor comunismului, consecvent cu idealul de a fi forumul artei corale contemporane naționale și internaționale. A promovat prime audiții naționale și internaționale ale unor compozitori ca: Henry Pousseur, Iannis Xanakis, Gyorgi Ligeti, Alois Zimmerman, Karol Pendereczky, Ștefan Niculescu, Ulpiu Vlad, Vasile Herman, și mulți alții. Pe de altă parte *Antifonia* a fost poate printre puținele formații care au „îndrăznit" să cânte muzică religioasă în concert, înainte de 1989 (amintim *Liturghia sf. Ioan Gură de Aur* de Gheorghe Dima).

Una dintre direcțiile promovării artei corale românești de către Asociația corală *Antifonia*, în frunte cu dirijorul său, diferită de cea a interpretării, este impulsionarea cercetării muzicii corale dar și promovarea tinerilor dirijori. În colaborare cu Academia de Muzică „Gh. Dima", dirijorii C. Rîpă și Ciprian Para, conf. univ. dr. la catedra de dirijat a instituției amintite, au inițiat, în 20–25 februarie, un program universitar dedicat acestui obiectiv, cuprinzând un simpozion intitulat *Muzica românească contemporană corală și vocal-simfonică,* precum și un *master-class* deschis tuturor aspiranților la pupitrul dirijoral coral.

Cu toate că în percepția comună conotațiile unui simpozion de lucrări științifice înseamnă în termenii unor „cuvinte cheie": rigurozitate, observație analitică, spirit critic, seriozitate academică, acribie, altitudine intelectuală, manifestarea în cauză a adăugat tuturor acestor atribute o atitudine de totală deschidere față de manifestanți, generozitate, dialog firesc, neinhibat, schimburi de opinii fructuoase. Petele de culoare, în această manifestare au constituit-o lucrările studenților și masteranzilor Academiei de Muzică, la secțiile de muzicologie, instrumente, dirijat, care alături de tematicile interesante, documentația informativă corectă, au adus și prospețimea unui filtru subiectiv, a unui atașament față de lucrările studiate și interpretate, majoritatea dintre ei ca membri sau foști membri ai corului *Antifonia*: Peter Kőter, Alexandra Muntean, Natalia Spân, Otilia Badea, Claudia Muntean, Ioana Coltan, Dalia Ghișa, Andra Pătraș, Ana Maria Stamp.

Simpozionul a întrunit diverse alte categorii de profesioniști sau cercetători ai artei corale. Astfel la „pupitrul" dezbaterilor s-au aflat: dirijorii: prof. univ dr. Constantin Rîpă, prof. univ. dr. Vasile Stanciu, de la Facultatea de Teologie Ortodoxă, conf. univ. dr. Ciprian Para, prof. Adrian Corojan, prof. dr. Ioan Chezan, (Zalău), prof. Anca-Mona Mariaș, asist. univ. drd. Mihaela Goje, compozitorii: lect. univ. dr. Ionică Pop, Anca-Mona Mariaş, muzicologii: prof. univ. dr. Nelida Nedelcuţ, prof. Dr. Hilda Iacob, conf. univ. dr. Mirela Țârc (Oradea) drd. Lucian Ghișa, interpreții: conf. univ. dr Cornelia Cuteanu, doctoranzii: Oana Bălan, Carmen Plaian, Marina Simionescu. Participarea istoricului literar prof, univ. dr Mircea Popa a onorat simpozionul prin prezentarea unor informații inedite din biografia celui mai important reprezentant al barocului muzical românesc, Ioan Căianu.

Lucrările simpozionului s-au desfășurat pe secțiuni: *Maeștri ai compoziției corale românești, Analize stilistice, Probleme de interpretare corală, Probleme de tehnică componistică.* La prima secțiune preferințele cercetătorilor s-au îndreptat spre compozitorii. Gheorghe Dima, Augustin Bena, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Marțian Negrea. Într-un registru marcat evident de pasiunea pentru crețiile pe care le și promovează în arta interpretării, prof .Vasile Stanciu a evidențiat *Contribuția compozitorului Gh. Dima la dezvoltarea și afirmarea muzicii corale religioase.* Ciprian Para, de pe aceleași poziții a adus importante *Însemnări cu privire la opusurile corale din creația compozitorului Paul Constantinescu* iar prof Adrian Corojan a subliniat *Contemporaneitatea lui Augustin Bena.* D-na Cornelia Cuteanu a analizat din perspectiva sensibilității interpretative, *Lirismul și expresivitatea universului muzical al ciclului de lieduri „Cântece de somn" de C. Râpă.*

Secțiunea a doua și a patra au avut ca particularități comune opțiunile pentru lucrări corale contemporane și demersul muzicologic științific, aprofundat în două direcții ce implică dimensiunea stilistică. În prima categorie intră lucările care au pus accentul pe analiza de limbaj muzical: *Sigismund Toduță – 2 madrigale pe versuri de Ana Blandiana,*

a muzicologului Hilda Iacob, *Aforisme după Heraclit de Ștefan Niculescu* – Otilia Badea, *Mihaela Stănculescu Vosganian – De-a v-ați ascunselea* de Claudia Muntean, *Hans Peter Türk – Foaie verde* de Ioana Coltan, *Poemul vocal simfonic Vox maris* de G. Enescu – Lucian Ghișa, *Probleme structurale în Rex Tremendae de Eduard Terenyi* de Dalia Ghișa. În cea de-a doua categorie, se impun lucrări de sinteză ample: *Aspecte ale scriiturii vocale în muzica românească a secolului XX* de Nelida Nedelcuț, *Etape stilistice în creația corală a compozitorilor clujeni* de Mirela Țârc, *Valori ale creației românești vocal-simfonice cu caracter religios* de Oana Bălan și sinteze asupra unor elemente specifice de limbaj: *Aleatorismul în creația corală a compozitorilor clujeni* de Carmen Plaian, *Sisteme tonale în creația corală a compozitorului Adrian Pop* de Marina Simionescu, *Ritmica în muzica corală românească contemporană* de Ana Maria Stamp. Aducând o notă „creativă" în prezentarea sa compozitorul Ionică Pop a îndemnat publicul să mediteze și să recepționeze unele *Culori și structuri* în lucrarea sa corală *„Să se îndrepteze" pentru cor, flaut și percuție.*

Cea mai interesantă secțiune a fost cea a dezbaterilor legate de interpretarea corală și actul dirijoral, în care Amalia Goje a prezentat modul de reprezentare a unei lucrări corale postmoderne a unuia dintre cei mai tineri compozitori clujeni, Dan Variu. Constantin Rîpă a dezbătut și analizat cauzele obiective și subiective, culturale și psihologice ale intonației în cântarea corală, iar dirijorul Ioan Chezan rolul de lider al dirijorului corului de amatori.

Dintr-o perspectivă inedită, cea a coristului interpret, studenta Anda Pătraș fostă membră a corului *Junior Vip*, a evidențiat într-o prezentare subiectivă și emoționantă prin sinceritatea mesajului, rolul formativ al artei corale în dezvoltarea personalității, a caracterului, a sensibilității artistice a copilului. Dirijoarea corului *Junior Vip,* Anca-Mona Mariaș, a prezentat *Impactul muzical al muzicii contemporane asupra ansamblului de copii,* militând într-un discurs seducător și angajat, pentru necesitatea unei creații contemporane care să implice factorul joc-creativitate ținând cont de particularitățile și necesitățile de exprimare ale copilului (care de multe ori chiar iese din ecuația unor compozitori captați de propria glorie sau măiestrie componistică). Analizând impasul în care se află arta și societatea contemporană sufocate de dictatura kitschului, al facilului și nonvalorii, al intereselor minuscule și mercantile, compozitoarea și dirijoarea propune utopia unei societăți guvernate de dictatura artei în care să domine valorile spirituale și estetice, ordinea, echilibrul, frumusețea și jocul. O *FairyArtopia* în care am dori cu toții să ne creștem copiii.

Cronică publicată în revista *Orașul* nr. 2/2009, anul IV, nr. 14, Cluj-Napoca

## Trio *Axis Mundi*

*Axis mundi,* este una dintre cele mai tinere formații camerale ale Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj Napoca fiind înființată în februarie 2008 sub oblăduirea neobositei și dedicatei profesoare Vera Negreanu conf. univ. dr. al instituției. Tinerețe, prospețime, entuziasm și nu în ultimul rând, profesionalism, sunt atribute, atitudini, ce caracterizează prestațiile muzicale ale acestui ansamblu cameral alcătuit din tinerii masteranzi Aurelian Băcan – clarinet, Rafael Butaru – vioară, Eva Butean-pian. Și-au ales un nume pe măsura aspirațiilor: *Axis Mundi* sau muzica privită ca centru al lumii, universului fiecăruia. „Sunt foarte buni”, „sunt o.k.” „sună bine” . Cam așa sună „caracterizarea” câtorva colegi aflati în sală la recitalul din data de de 16 martie 2009 susținut la Academia de Muzica. Suficient cât să atragă atenția și să exprime solidaritatea și entuziasmul specific acestei minunate vîrste a încercărilor și izbânzilor. A izbânzilor, pentru că, cei trei au reușit să cîștige în numai un an de existență, premiul întâi la a IV-a ediție a concursului „Saverio Mercadante” din Bari, Italia, la secțiunea muzică de cameră cu clarinet. Alături de acest premiu, nenumăratele recitaluri susținute în Germania, (Fredeldorf-Vogeldorf) și Franța, (Marquette – Les Lille) precum cele din cadrul stagiunilor Academiei de Muzică „Gh. Dima” au sudat și întărit coeziunea artistică a ansamblului.

Intuind potențialul acestor trei tineri artiști, Vera Negreanu a reușit să-i pună în valoare prin alegerea unui repertoriu modern, foarte dificil, atât din perspectiva tehnicii instrumentale, cât, mai ales a subtilităților și profunzimilor artei expresivității. Trei compozitori emblematici în evoluția limbajului muzical al secolului XX și a scriiturii pentru trio pian-clarinet-vioară: Igor Stravinsky, Béla Bartók, Aram Haciaturian. Trei lucrări de o complexitate extremă. Trei provocări artistice de factură diferită, pe care cei trei instrumentiști și dascălul lor le-au înfruntat cu brio printr-o muncă asiduă, prin ascuțimea minții și a sensibilității.

Deschizând recitalul cu primele 5 „tablouri” muzicale alcătuind suita din partea a doua a celebrei *Histoire du Soldat* de Igor Stravinski, cei trei interpreți au reușit să surprindă uimitor caracterele continuu schimbătoare ale discursului cameral, de la ironia seacă la cea impregnată de accente lirice, de la dialoguri sclipitoare ostinate marcate de accente asimetrice, poliritmii, la momente solistice libere sau unisonice, toate coordonate cu inteligență și prezență de spirit. Sonoritățile ansamblului au demonstrat capacitatea interpreților de a pătrunde subtilitățile textului muzical prin adaptarea culorii timbrale la atmosfera capricioasă, continuu fluctuantă, a muzicii. În *Tango,* solistica insinuantă, senzuală a viorii în timbrul grav devine sclipitore, jucăușă în registrul acut, în *Vals,* unisono-urile întrerupte pian-clarinet, vioară-clarinet, dialogul satiric din *Rag Time,* sunt momente realizate într-o dinamică și o agogică bine stăpânite de ansamblu,

culminînd cu virtuozitatea extremă a finalului *Danse de diable* în care sincronizarea a fost excelentă.

Introducerea *Trio-ului pentru clarinet vioară și pian,* de Aram Haciaturian în partea mediană a recitalului a realizat acel contrast stilistic necesar pentru susținerea interesului publicului. Lirismul, temelor impregnate de culoarea unui modalism exotic oriental, străbătute de momente solistice bogat ornamentate sugerând melismele cîntului popular, au fost realizate de interpreți cu o dozare inteligentă a dinamicii emoționale menținând fluența discursului și sonoritățile generoase, ample. În partea a doua, *Allegro,* alternanța caracterelor dansante cu cele rubatizate solistice (în special ale clarinetului a cărui expresivitate și vituozitate este exploatată de compozitor în toate registrele) au fost susținute printr-o vibrare la unison cu substanța generoasă, expresivă a muzicii. În partea a treia, *Moderato,* interpreții au etalat o tehnică sclipitoare și o dozare sensibilă a gradațiilor tensionale în condițiile unui discurs polifonic complex, dens.

Trio-ul *Contraste pentru vioară clarinet și pian, BB 116,* de Béla Bartók, a fost scris în 1938 pentru doi dintre cei mai importanți soliști virtuozi ai vremii: violonistul Jozsef Szigeti și clarinetistul Benny Goodman. Alegerea acestui opus în repertoriul tinerei formații spune multe despre capacitățile acesteia. Avînd la bază intonațiile unui cîntec maghiar de recrutare, Verbunk, „stilizat" prin adaptare la limbajul modernității, partea întâia, *Moderato ben ritmato* ne-a prezentat un discurs complex, marcat de accente expresioniste, care alternează momente paroxistice în tutti cu momente solistice rubatizate, cu caracter improvizatoric (ale clarinetului), impunînd o frazare mozaicată, o agogică continuu fluctuantă foarte dificilă din punct de vedere interpretativ. Atât în această parte cât și în următoarele, ansamblul a reușit să convingă și să capteze la maximum atenția și receptivitatea publicului prin omogenizarea timbrală și dinamică a sonorităților părții secunde, marcate de nuanțe estompate și colorit sumbru, apăsător. Volumele sonore echilibrate trilurile simultane, au demonstrat o sincronizare foarte bună a atacurilor și o stăpânire a caracterului acestei părți care contrastează puternic cu iureșul dansant al scherzo-ului final, *Sebes (Iute).*

Partea a treia a confirmat calitățile tehnice deosebite ale interpreților în condițiile unor tempo-uri extreme, a unor dialoguri în stretti, a unor momente solistice de mare dificultate și subtilitate a expresiei, alternând cu trio-ul lent și din nou cu finalul scherzando, o piatră de încercare pentru unitatea de expresie și caracter a lucrării.

Valoarea interpretării acestor opusuri a fost apreciată și de critica de specialitate din București, în urma recitalului de la Universitatea de Muzică organizat și întregistrat de Radio România Muzical și TVR Cultural, recompensând o muncă uriașă și o evoluție ce credem că va deschide drum acestui ansamblu către elita vieții muzicale.

Cronică publicată în revista *Intermezzo* nr. 3, din martie, 2009, anul I,Cluj-Napoca

# Concert aniversar „Vasile Herman, 80 de ani”

Într-un interviu recent, compozitorul muzicologul și profesorul Vasile Herman ne vorbea despre ultimele sale preocupări creative și științifice care stau sub semnul „timpurilor finale ale omului”. La cei 80 de ani, compozitorul este la fel de prolific, la fel de pasionat de căutarea mijloacelor de expresie care, în ultimul deceniu, și-au găsit un făgaș propriu dominat în special de spiritul reflexivității, al meditației asupra esențelor. L-am admirat întotdeauna, ca studenți, pentru verticalitatea sa morală și profesională, pentru tonul cald, uman, atitudinea sa patriarhală, pentru pasiunea sa de a lumina natura intimă a fenomenului muzical, și mai ales pentru generozitatea de a ne împărtăși din preaplinul acestor experiențe. Rămâne un model de dascăl pentru multe generații, o personalitate care întruchipează tot ceea ce pentru noi înseamnă repere morale și spirituale, fundamente al cunoașterii, certitudinea unei educații muzicale solide, încredere și speranță în forțele proprii.

Academia de Muzică „Gh. Dima”, a aniversat cei 80 de ani de existență, 53 de ani creație, și aproape tot atâția de activitate didactică, muzicologică pe care Vasile Herman îi împlinește în acest an, printr-un concert omagial susținut în data de 10 iunie, ziua de naștere a compozitorului. Cu ocazia acestui concert, organizatoarea evenimentului, conf. univ. dr. Elena Chircev, și Editura MediaMusica au lansat prima ediție publicată a cărților sale (edițiile inițiale fiind litografiate la Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”): *Formele muzicii vechi europene,* cuprinzând trei mari lucrări didactice litografiate separat în anii 80: *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale, Formele muzicii medievale europene, Formele muzicii Renașterii* și un alt volum, *Formele muzicii clasicilor vienezi* lucrări care au constituit baza studiului disciplinei Forme și analize muzicale la instituția amintită. Cuvântul de deschidere a fost inițiat de prof. univ. dr. Aurel Marc, președintele Academiei de Muzică „Gh. Dima”, urmat de acad. prof. dr. Cornel Țăranu care a prezentat mesajul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România transmis cu ocazia acestui important eveniment.

Programul concertului a inclus lucrări camerale care au intrat recent în repertoriul formațiilor de muzică contemporană: *Chaccona* pentru clarinet, violoncel și percuție 2008, *Akes Samenos* pentru flaut solo 1999, *Motet* pentru cvintet de clarinete și lucrările corale din ciclurile *Viersuri de dor* 1971*, Cântecele cununii* 1982.

Ciacona, a fost prezentată în p.a.a. la Festivalul „Cluj Modern” în 2009. Am consemnat atunci că interpretarea acestei lucrări de către aceeași protagoniști, *este un eveniment ce marchează forța și energia unui creator aplecat către zonele arhetipale ale reprezentării muzicii contemporane românești. Stilul său, declarat neofolcloric, îngemănează modele culturale consacrate de tradiție ce asigură forma, cadrul, cu un conținut muzical abstractizat cromatic conținând sintagme sonore, extrase din folclorul arhaic românesc. Ciacona,*

*ca model genuistic și de scriitură, situat în zona de reflexie a modelelor variaționale baroce, are la bază o temă melopee din care transpar stilizate, elemente de ornamentică specifice înfloriturilor melismatice ale cîntecelor țărănești. Ipostazele variaționale libere primesc valențe solistice de virtuozitate, interpretate cu brio de trio-ul Ioan Goilă la clarinet, Petre Baciu la violoncel și Grigore Pop la percuție. Procesul combinatoric variațional relevă o sensibilitate pentru coloritul inedit realizat de compozitor în plan timbral. Sonoritățile de gong induc atmosfera unui ceremonial, mai ales în finalul eterizat, discret, în sonorități estompate care dispar treptat contopindu-se cu tăcerea, cu liniștea de după marea trecere.*

*Akes Samenos* cu reverberații și sonorități aulodice, ce se pierd în timpuri de mit, de legendă, a fost interpretată de Liliana Cadar, una dintre cele mai strălucite flautiste ale generației tinere. Interpreta a surprins substanța ideatică a lucrării îmbinând seninătatea apolinică a sonorităților melopeice marcate de accente tânguitoare ale secțiunii întîi, cu spiritul ludic al secțiunii mediane în care compozitorul valorifică o diversitate mare de modalități de atac și sonorități, adevărate metamorfoze timbrale ale instrumentului. Din melopeea unditoare transpar formule folclorice transfigurate și esențializate readucând în secțiunea finală acea reverberație translucidă, solară a diatoniei, a monodiei de esență rară, străveche.

Lucrarea *Motet* pentru cvintet de clarineți interpretată de formația *Clarinet Fest* alcătuită din formula: Ioan Goilă, Flavius Trif, Aurelian Băcan, Robert Incze, Mihai Toader, reiterează discursul polifonic al motetului păstrând semnificațiile sale originare și structurale de lucrare multitematică. Compozitorul construiește un discurs în care substanța muzicală este constituită din idiomuri sonore cu personalitate timbrală și desen specific, contrastant, atribuite instrumentelor în ipostază solo sau perechi, în diferite combinații polifonice, eterofonice. Zonele omofone alternează cu secțiuni ostinate în dialoguri tot mai precipitate, marcând o dramaturgie conflictuală ce este rezolvată în finalul simetic, atribuit fluierelor, percuției ce imită tălăngile, mutând astfel cadrul spre o priveliște originară, mioritică.

Corul Filarmonicii Transilvania a omagiat creația compozitorului Vasile Herman prin interpretarea a două opusuri corale cu un mare impact emoțional asupra publicului, situate în două zone de expresie diferite. *Viersuri de dor,* un ciclu ce pune în valoare efecte vocale și extravocale spectaculoase, soluții componistice ale avangardei anilor 70–80, și *Cântecele cununii* în care compozitorul se reîntoarce la sursa modală diatonică originară, păstrând în cele trei bijuterii corale parfumul arhaic al sonorităților și versurilor ceremoniale, printr-o prelucrare polifonică ce lasă să se manifeste în toate plenitudinea sa frumusețea melosului folcloric. În ambele ipostaze, interpretarea a ridicat dramaturgia muzicală la cotele unei reprezentații de mare profunzime emoțională, transferând publicului reverberații de ritual sacru, de tragedie antică, valorificând la cote maxime

esența unei creații pătrunse deopotrivă de spiritul obârșiei, al izvorului, și de cel al universaliilor.

Cronică publicată în revista *Intermezzo* din iunie 2009, anul I, nr. 4, Cluj-Napoca

## *In memoriam* Alexandru Fărcaș

La doi ani după trecerea în neființă a lui Alexandru Fărcaș, profesor, cântăreț, manager, cetatea culturală a Clujului a omagiat viața și personalitatea acestui mare amabasador al artei lirice românești prin două concerte memorabile. Sub semnul simbolic al RECUNOȘTINȚEI inițiatorul acestui proiect, Sabin Mircea Rus, a reunit un număr impresionant de artiști lirici, pianiști, dirijori, artiști instrumentiști, instituții, asociații, societăți culturale și comerciale, parteneri media. Și-au arătat deplina deschidere față de această nobilă idee, Universitatea Babeș-Bolyai care a oferit gratuit, Sala *Auditorium Maximum,* Academia de Muzică „Gh. Dima" prin minunații soliști încă pe băncile școlii și profesorii lor, Opera Maghiară și excelenta sa orchestră împreună cu dirijorul Hary Bela, Opera Română prin reprezentanță de seamă ai artei cântului, și dirijorii, Victor Dumănescu, Petre Sbârcea, Adrian Morar. Remarcabil este faptul că numele lui Alexandru Fărcaș a deschis porți, dar mai ales a deschis inimi. Artiștii au cântat benevol și au venit din toate colțurile țării pentru a -și aduce prinosul de recunoștință celui care le-a fost deschizător de drumuri. Nu trebuie să uităm faptul că aceste două concerte urmează unei inițiative similare a baritonului Gheorghe Petean care a organizat în 22 decembrie 2008 unul dintre cele mai impresionante concerte din ultimii ani, reunind în memoria lui Alexandru Fărcaș cântăreți consacrați pe cele mai mari scene ale lumii. În aceste gesturi recunoaștem spiritul de generozitate pe care Alexandru Fărcaș l-a insuflat și l-a cultivat generațiilor de artiști tineri pe care i-a promovat de-a lungul întregii sale vieți. Sălile au fost pline, emoțiile puternice, atmosfera electrizantă, nu s-au ținut discursuri, nu s-a omagiat, doar s-a cântat. S-a cântat la standarde maxime iar publicul a aplaudat, a bisat, a ovaționat minute în șir cele mai spectaculoase evoluții.

Primul concert, din data de 28 februarie 2009, a reunit în sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima", studenți și masteranzi la clasa de canto a profesorilor Ramona Ieremia, Elena Andrieș, Ana Rusu, Iulia Merca. Mircea Sâmpetrean, Gheorghe Mogoșan, Gheorghe Roșu, Marius Budoiu. Sub denumirea de *Generația Pro Excelență* prin care Alexandru Fărcaș a inițiat o serie de proiecte de promovare a tinerilor artiști lirici, au cântat: Krejcik Agnes, Fodre Attila, Ato Kawara, Bogdan Nistor, Nadejda Cerchez, Florin Sâmpelean, Egyed Appolonia, Jolanda Kovacinschi, Ovidiu Daniel, Veress Orsolya, Alin Anca, Fatyol Luisa, Ștefan Pop, Cristina-Maria Subțirică. Tinerii artiști au foat acompaniați de excelenții pianiști: Ștefan Ronai, Horea Haplea, Raluca Ciobanu, Irina Țigler,

Codruța Ghenceanu. Repertoriul ales, cu preponderență romantic și verist, a evidențiat faptul că majoritatea interpreților se îndreaptă spre operă, abordând cu curaj și competență arii de mare dificultate tehnică sau intensitate a expresiei. Calitatea concertului a dovedit încă o dată că școala de canto transilvăneană se împrospătează continuu cu noi talente. Legitimă rămâne însă întrebarea pe care o pune marele cântăreț Ionel Pantea în emoționanta scrisoare din pliantul concertului: *Dragă Sandu ... În munca mea de zi cu zi îți simt lipsa și golul pe care l-ai lăsat nu vrea să se umple, iar instituțiile care ar trebui să profite de tinerii noștri cântăreți și artiști lirici, le întorc spatele. Ei se simt descurajați și dezorientați. Știu ce ai făcut tu pentru ei, dar nu mai știu ce-i de făcut acum....*

Calitatea esențială a lui Alexandru Fărcaș a fost aceea de a crea punți între instituții, între oameni, prin intermediul artei, de a demonstra că imposibilul nu există.... *La moment de evocare se cuvine să rememorăm caracterul puternic al acestui manager de educație și artă interpretativă și să recunoaștem tenacitatea omului implicat în făurirea proiectelor mari, vizionare. Fărcaș nu s-a ocupat niciodată de „mărunțișuri". Vulturii nu vânează muște.... Și încă ceva, Alexandru Fărcaș a iubit tinerețea și tinerii...* (Conf univ. Emil Strugaru).... *Solist, conferențiar, decan, rector, regizor, director de operă ... alchimist veritabil. Pe tot ce punea mâna se prefăcea în aur....* (Alexandru Iorga). *În calitate de rector a organizat simpozioane, comemorări, decernări de titluri honoris causa unor personalități din țară și de peste hotare. A organizat concursuri naționale și internaționale ... a făcut cunoscută activitatea academiei în întreaga lume prin pliante și broșuri cât și prin schimburi de experiență cu prodigioase instituții de același profil.* (conf univ. Valentin Gora )

Publicul a umplut sala fostei Case a Universitarilor în cea de – a doua seară consacrată memoriei lui Alexandru Fărcaș, 2 martie 2009. Concertul, intitulat sugestiv *Generația excelenței,* s-a bucurat de prezența unor soliști de marcă ai vieții muzicale românești. Orchestra operei maghiare, dirijată de cei patru maeștri dirijori amintiți, s-a dovedit a fi una dintre cele mai profesioniste ansambluri asigurând concertului, în condițiile unui repertoriu extrem de eterogen, a lipsei repetițiilor, o calitate artistică de excepție. Acesta s-a dovedit atât în debutul concertului prin interpretarea plină de vervă, sclipitoare, sincronizarea excelentă, a uverturii operei *Nunta lui Figaro* de W.A, Mozart, dirijată de Adrian Morar, cât și pe tot parcursul concertului. Atacuri sigure și omogene, momente solistice de mare expresivitate, promptitudine în dialogurile solist-orchestră, toate au arătat potențialul artistic al acestei orchestre și nu în ultimă instanță, disciplina, ca o condiție esențială a existenței unui ansamblu sudat și profesionist.

Aria Rosinei din *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini a deschis concertul prin prezența fermecătoare a Mihaelei Ișpan, solistă la Opera Națională din București. Tehnica impecabilă, timbrul cald și generos al solistei, s-a dovedit a fi în perfectă simbioză cu expresivitatea rolului, prezent și în partea a doua a concertului, în duetul Rosina-Figaro alături de Florin Estefan. Tenorul Cristian Mogoșan a fost o prezență spectaculoasă în scurta

arie a lui Pinkerton din *Madame Butterfly* precum și în impresionantul duet Don Carlos – Rodrigo din opera *Don Carlos* de G. Verdi, unde prestația sa vocală alături de tatăl său, Gheorghe Mogoșan, a ridicat sala în picioare. În alt registru al expresivității, ariile buffe din *Don Pasqualle* de G. și *Cenușăreasa* de G. Rossini au adus pe scena de concert, interpretarea, tonică, de un comic irezistibil a lui Petre Burcă, solist al operei clujene, alături de Florin Estefan. Adrian Sâmpetrean este unul dintre cei mai talentați artiști tineri ai țării. Timbrul său puternic, generos, tehnica vocală bună, potențialul de trăire, îl recomandă pentru rolurile intens dramatice așa cum a dovedit în aria lui Filip din *Don Carlos* de Verdi sau în duetul Lucia – Raimondo din *Lucia de Lamermoor* de G. Donizetti, unde alături de soprana Ramona Ieremia a sondat resursele expresivității lirice.

Interpretarea Ariei lui Manon din opera cu același nume de J. Massenet, de către soprana Ramona Ieremia, a adus un suflu dramatic în *crescendo,* împlinit în partea a doua a concertului, în duetul amintit. Printre aceste prezențe feminine impozante prin arta interpretativă, și apariție scenică, Florina Hinsu-Mariș s-a distins în aria Santuzzei din *Cavaleria Ruticană* de P. Mascagni.

Arta interpretării lirice a strălucit în seara generației excelenței în cele mai variate registre de reprezentare: veselă și spumoasă în duetul Hanna Danilo din *Văduva veselă* de Lehar, interpretat de Jordan Eva și Pataki Adorján, sumbră, resemnată în aria Bătrânului Țigan din opera *Ivan Susanin* de M. Glinka interpretată de Simonfi Sándor, amenințător, demonic, în rolul lui Mefisto din *Faust* de Ch. Gounod interpretat de Sándor Arpád, sensibilă și cantabilă în aria lui Ricardo din *Puritanii* de V. Bellini interpretată de Florin Estefan.

Punctele de climax emoțional au fost marcate de sextetul din *Lucia de Lamermoor* la finalul primei părți precum și de strălucitoarea interpretare a tenorului Robert Nagy, în ariile ducelui Rigoletto din opera cu același nume de G. Verdi, și Aria lui Calaf, *Nessun dorma* din *Turandot* de G. Puccini. Virtuozitate vocală, sensibilitate și bun gust în dozarea expresiei lirice sunt atribute ale interpretării „vedetei” serii, care a bisat în ovațiile publicului aria pucciniană amintită și celebra acută (echivalentă cu triplul salt mortal la acrobați), spre încântarea generală. În buna tradiție a finalurilor de concert având ca protagoniști artiști lirici, *Brindisi* din *Traviata* de G. Verdi, a încheiat triumfal această seară dedicată celui care a fost mentor și părinte, dascăl și mecena, Alexandru Fărcaș.

> *În final, ceea ce rămâne în urma noastră este ceea ce am dăruit celor din jurul nostru, iar Alexandru Fărcaș a dăruit enorm, dedicându-și întreaga viață artei pe care a slujit-o de pe scenă sau de la catedră. Dumnezeu să-l odihnească!* (Călin Ionescu-Arbore – Directorul Operei Naționale din București).

Cronică publicată în revista *Tribuna* nr. 158 din 1–15 Aprilie 2009, Cluj-Napoca

## Corul de cameră al Universității Babes-Bolyai la Festivalul Internațional de Interpretare corală din Chișinău, 2006.

În perioada 6–8 octombrie, sala Filarmonicii de Stat din Chișinău a găzduit cea de-a II a ediție a festivalului Internațional de Interpretare corală organizat de fundațiile culturale, („asociații obștești"), „Centrul de resurse", „ArtAnimus" și „EuroArt", în cadrul unui program de binefacere intitulat Buburuza. Corul de cameră „De juventute" al Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca a participat alături de alte zece coruri din Republica Moldova, Transnistria și Estonia, la această sărbătoare de anvergură a artei cântului coral. Organizatorii s-au străduit să ridice manifestările la nivelul unui festival internațional, lucru care le-a reușit în parte datorită calității vocale foarte bune și nivelului interpretativ foarte ridicat al corurilor participante, al coordonării în timp al manifestărilor, precum și al promovării artei corale. Cele două directoare de program, Huzun Angela și Tatiana Daniță au avut o deschidere, o generozitate, și căldură umană rar întâlnite printre organizatorii unor astfel de festivaluri.

Proliferarea genului muzical coral în toate țările fostului bloc comunist, ține de trista „tradiție" a folosirii acestuia ca mijloc de propagandă a ideologiei comuniste. Astfel, s-a devalorizat total ideea de creație autentică pentru cor, a căzut într-o oarecare desuetudine tot ceea ce era sau este legat de sonoritatea corală. Mai mult, după schimbările politice la nivel mondial, într-o covârșitoare majoritate, publicul, muzicienii dar și compozitorii, ocolesc (cel puțin în ultimele decenii) manifestările creației corale fie că ne referim la concerte, fie la actul compozițional în sine. Această tristă realitate se reflectă și în faptul că, spre exemplu în țara noastră, concursurile sau festivalurile corale aproape au dispărut iar puținele spectacole, festivaluri, se desfășoară cu sălile aproape goale. Lucrări de o frumusețe și valoare artistică remarcabile, care nu țin de vechile cutume amintite, vor rămâne astfel în rafturile bibliotecilor. Dacă ne gândim la bogăția și frumusețea imaginilor sonore create pentru cor de-a lungul timpului, sau doar la creațiile compozitorilor clujeni Gheorghe Dima, Augustin Bena, Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Constantin Rîpă, Adrian Pop, și mulți alții, putem realiza pierderea inimaginabilă pentru consumatorul de artă muzicală. Cu atât mai mult merită apreciate eforturile fraților noștri de peste Prut pentru promovarea acestui gen.

Schimbul de experiență între corurile participante a fost credem, reciproc avantajos. Corurile moldovenești și transnistrene perpetuează un stil de interpretare corală caracteristic școlii ruse, dominat de muzicalitate, de sonorități estompate, sensibile, foarte rafinate coloristic datorită unei tehnici vocale impecabile, cu intonație perfectă, dar cu o emisie puțin deschisă, crudă. Un rol hotărâtor în percepția asupra acestui stil îl are desigur și repertoriul. În general lucrările prezentate s-au situat stilistic în zona Renașterii

Clasicismului, Romantismului și a unui modernism neoclasic, cantonat într-un modalism de esență slavă, exprimat doar în limba rusă. Compozitorii moderni sau contemporani ale căror compoziții au fost interpretate de către corurile moldovenești participante cultivă un diatonism fie de tip romantic și postromantic, fie de inspirație modal-populară cu influențe ale folclorului rusesc, mai puțin moldovenesc (românesc) fie, de sorginte bizantină în creațiile religioase (foarte numeroase de altfel).

Am constat o oarecare uniformitate atât în stilul interpretării cât și a repertoriului, diferențierile fiind date de către componența timbrală diferită. Astfel, corurile: *Gloria* dirijat impecabil de Valeria Diaconu și *Voces juvenes* dirijat de Denis Ceausov ce aparțin Colegiului de muzică Ștefan Neaga din Chișinău, sau *Corul Colegiului Pedagogic Alexandru cel Bun* din Călărași dirijat de Anatolii Jian, precum și *Corul mixt al Colegiului Superior de Muzică* A.G. Rubinstein din Tiraspol dirijat de Ludmila Liseonkova, sunt coruri mixte de elevi-studenți cu o pregătire muzicală foarte bună, dintre care cel puțin jumătate sunt viitori dirijori. Corurile de bărbați, foarte răspândite, reprezentate de ansamblul Trinitas (Călărași) dirijat de Vitalie Rusu și Corul de bărbați Gavriil Musicescu al Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice din Chișinău condus de Emilia Moraru, au impresionat prin calitatea și mobilitatea timbrală, prin repertoriul ales, în special cel religios, cu trimiteri către cântecul foarte vechi de strană bizantin, specific spațiului cultural slav.

Corul *De Juventute* al Universității Babes Bolyai, dirijat de Vladimir Lungu, a susținut un prim concert de muzică religioasă, în data de 6 octombrie. Prezentat într-un cadru sacru de o frumusețe rară, Catedrala Mitropolitană „Nașterea Domnului" din Chișinău concertul a abordat un repertoriu constituit din lucrări românești corale de influență bizantină, Gh. Firca „Doamne strigat-am", Gh. Cucu „Pre tine te lăudăm", „Iubite-voi Doamne", de I.D. Chirescu, solist Gelu Muntean și din muzica bizantină rusă, „Te bie Poiem" de D Bortnianski. Interpretarea, inspirată de „fiorul" sacral al momentului, într-o manieră foarte apropiată de starea extatică a rugăciunii, a fost marcată de foarte sensibila coordonare dirijorală a lui Vladimir Lungu, unul dintre cei mai talentați și profesioniști dirijori ai generației tinere, reîntors temporar pe meleagurile natale.

În cea de-a doua zi a Festivalului ansamblul a prezentat un repertoriu mai diversificat stilistic, reprezentat de lucrări contemporane semnate de compozitorii clujeni Augustin Bena, Vasile Herman, Adrian Pop, precum și prelucrări în manieră pop-jazz a unor „șlagăre" din muzica românească și universală: „Habar n-ai tu" de Luigi Ionescu, aranjament Șerban Marcu, solistă Ioana Dan, canzonetă italiană, „Parlami d' amore" de Cesare Bixio, aranjament Andrei Oloieri, solist Gelu Munteanu și în încheiere, cântec popular rus „Oci ciornâie" aranjament Vladimir Lungu. Dirijorul formației a cumulat în acest concert încă două ipostaze „funcționale"; pe lângă cele de conducător, și aranjor, fiind solist al gospelului *The Lamb of God* precum și prezentator al întregului spectacol. Stilul

de interpretare, mai viguros, mai diversificat timbral, mai complex, compatibil cu caracteristicile programului ales (printre care și piese de factură aleatorică), cu „efectele" cerute de lucrările contemporane, bătăi din picior, declamații, gemete, țipete, șuierături, șoapte, a stârnit reacții diferite, de la manifestarea spontană, entuziastă a publicului, care a aplaudat și ovaționat corul, la critica directă în cadrul festiv din închiderea festivalului, critică primită din partea „corifeilor" artei corale moldovenești, toți activi încă în ciuda vârstei mult prea înaintate și a gusturilor și judecăților de valoare înțepenite în glorioșii și proletcultiștii ani 50 ai secolului trecut. Reacția entuziastă a publicului și a criticii de specialitate „mai tinere și mai neexperimentate" a fost însă revelatoare în ceea ce privește valoarea prestației corului.

În ultima zi a festivalului au evoluat două coruri profesioniste, *Corul Filarmonicii* din Tiraspol, (Transnistria), condus de către T. Tverdohleb și *Corul de cameră Kalev* din Talin, condus de Erki Meister (Estonia) care au încântat publicul cu prestațiile lor diferite caracterologic. Corul estonian s-a axat pe un repertoriu bazat exclusiv pe prelucrări în stil folcloric, pe ideea de show, cu o mișcare scenică vie, o regie inspirată, multă fantezie și umor, costume și acompaniament instrumental populare, chiar și un moment strict instrumental cu fluiere și un fel de drâmbă (estoniană). Prelucrările, de asemenea, au fost fie simple, lăsând farmecul cântecului originar să se manifeste în toată originalitatea lui, fie complexe, cu o efectologie și limbaj muzical actuale. Emisia vocală a fost aspră, strigată, în stilul de cântare specific popular nețინând seama de convențiile vocalității corale tradiționale. Desigur că succesul unui astfel de spectacol este asigurat de însăși energia și mobilitatea concepției regizorale și muzicale Aceasta este și direcția pe care ansamblul vocal *De Juventute* al Universității Babes Bolyai, o îmbrățișează prin deschiderea înspre ideea de spectacol, spectaculos, prin abordarea unui repertoriu cât mai atractiv și variat, cât mai permisiv noului, experimentalului. Festivalul a beneficiat de o închidere fastuoasă și simbolică în care mai multe coruri participante, (desigur și *De juventute*) au interpretat, dirijate de către Vladimir Lungu care a fost coordonatorul acestui atelier artistic, „Jubilate Deo" de W.A. Mozart, un omagiu adus marelui creator sărbătorit în acest an în toată lumea.

Participarea la această ediție a Festivalului de Interpretare Internațională va însemna, în afară de colaborarea și experiențele dobândite acolo, o mai fructuoasă colaborare cu conducerea Universității Babes-Bolyai și a președintelui fondator al Coralei Universitarilor Clujeni, prof univ. Alexandru Stănescu fără de care aceste schimburi de experiență artistică nu ar fi fost posibile.

Cronică publicată în cotidianul *Adevărul de Cluj,* joi 26 oct, 2006, pg. 5

## Festivalul național de chitară ediția a III-a

În perioada 20–23 octombrie, 2005, sub egida Casei Municipale de Cultură a Primăriei și Consiliului local Cluj Napoca, s-a desfășurat Festivalul Național de chitară clasică aflat la cea de-a treia ediție. Organizatorii au finanțat un program de promovare și stimulare a tinerelor talente, copii și adolescenți între 9 și 15 ani la categoriile A, B și C la categoria D nefiind limită de vârstă. Manifestările au cuprins pe lângă concursul propriu zis, o conferință având ca tematică *Istoria chitarei clasice,* expunere susținută de către lutierul Constantin Dumitriu, cât și două recitaluri extraordinare. Primul a fost susținut de către laureatul ediției precedente a concursului, Stan Zamfirescu, un virtuoz în arta interpretării la chitară, recunoscut la nivel național și internațional și recitalul *Trio-ului Andrei,* una dintre cele mai pitorești și deja consacrate formații cameral-instrumentale având în componență trei frați chitariști.

Nu mai puțin de 28 de laureați au împărtășit publicului din pasiunea și dragostea lor pentru chitară în recitalul final în care ascultătorul a „plutit" în sonorități pasionale andaluze, sud americane, s-a lăsat vrăjit de parfumul muzicii folclorice, de café concert sau de jazz, a melancoliei și profunzimii muzicii baroce.

Farmecul muzicii scrise pentru chitară se dezvăluie în acel subtil melanj ce se găsește la granița dintre muzica cultă și cea de divertisment conferindu-i acesteia o accesibilitate și o penetranță pe care puține repertorii o au la public. Tinerii interpreți ai căror muncă a fost răsplătită de către juriul prezidat de compozitorul Dumitru Capoianu, au oferit publicului un recital de excepție, cei mai mici după „puterea" și expresivitatea proprie celor mai proaspeți inițiați în tainele chitarei, cei mari fiind deja la granița măiestriei. Dintre cei mai mici, categoria 7–9 ani s-au detașat Sergiu Udrea (locul III), Alecu Csapi (II) și Patricia Nicula, (locul I). La categoria 10–12 ani câstigătorii de acest an au fost Alexandra Katalin, mentiune, Akram Iaser și George Daniel Coman premiul III, Bogdan Costea premiul al doilea și Andrada Porumb premiul I. Începând cu categoria 13–15 ani departajarea a fost mai grea datorită nivelului ridicat al interpretării acestor tineri muzicieni. S-au primit nu mai puțin de patru mențiuni de către Vlad Oniga, Cătălin Albu, Nicolae Neamțu, și Mihai Cristian Ardelean, două premii trei oferite lui Bogdan Mihăilescu și Eduard Nicolae Leață, premiile II au revenit domnișoarelor Alina Maria Ciolacu și Cristina Ciortan iar premiul întâi și premiul special al juriului tânărului Radu Paradoschi .

La categoria D, laureații din acest an au fost: cu mențiune Alexandra Stoenescu, Marian Grigore Bălan, Daniel Bota, Radu Vâlcu premiul special al juriului, și Istvan Deak premiul Fundației Române de chitară, premiul III a fost acordat lui George Muntean, premiile II au revenit Georgetei Zamfirescu, lui Ludovic Biro și Istvan Beke. Ne-au impresionat buna stăpânire a tehnicii instrumentale și a elementelor expresiei la Cristina

Ciortan, muzicalitatea și dinamica subtil nuanțatăa interpretării Mariei Ciolacu în *Asturias* de I. Albeniz, virtuozitatea și plasticitatea redării muzicale, efectele de percuție, în interpretarea lucrării de factură modernă Jongo de Paolo Berinatti pe care a realizat-o Radu Paradoschi. În lucrarea *Il segno de la floresta* de A. Maris Bongoja, Zamfirescu Georgeta a etalat o bună construire tensională, dinamică, muzicalitate și o sensibilitate aparte în redarea polifoniilor latente ale planurilor sonore, în ciuda emoțiilor vădite. Istvan Beke ne-a încântat de asemenea cu armoniile melancolice ale muzicii lui Astor Piazolla în *Milonga del angel.* Revelația concursului a fost însă Mircea Gogonea în vârstă de 13 ani. câștigătorul premiului întâi, un tânăr al cărui talent a fost recunoscut deja în toate concursurile și recitalurile susținute de acesta. Tânărul chitarist pe care l-am ascultat interpretând Sonata numărul 21 de Niccolo Paganini posedă o tehnică a agilității pe măsura textului muzical semnat de cel mai mare dintre virtuozi, calitate dublată de frazarea inteligentă, muzicalitatea înnăscută și o bună echilibrare tensional-dinamică. Concursul s-a dovedit a fi un succes, succes de care sunt „răspunzători" organizatorii și în primul rând, cei ce stau în spatele acestor reușite, profesorii, ai căror muncă și dăruire sunt astfel răsplătite. Nu în ultimul rând părinților, care așteaptă cu emoție și recunoștință confirmarea visurilor proprii împărtășite de copiii lor.

Cronică publicată în revista *Filarmonia* nr. 8–9/noiembrie-decembrie 2005, Cluj-Napoca, pg. 18

## Tinere talente în prag de afirmare

Din multitudinea de recitaluri pe care ni le prezintă la sfârșit de an universitar stagiunea de recitaluri și concerte ale Academiei de muzică aflată azi la cea de-a 40 a ediție am ales la recomandarea prof. univ. dr. Ninuca Pop Oșanu recitalul tinerei pianiste Georgiana Fodor, studentă în anul II al clasei de pian conduse de domnia sa.

Am răspuns cu o oarecare reticență acestei invitații datorită suspiciunii unei subiectivități pe care o atribuiam dascălului atașat de învățăcelul său. la Am rămas însă uimită de calitatea și mărimea talentului acestei tinere pianiste, de maniera sa personală naturală și sensibilă de exprimare prin claviatura pianului.

La numai 20 de ani experiența sa solistică cuprinde nenumărate recitaluri și concertele nr. 1 și 3 de L.v. Beethoven și k.v. 491 în do minor de W.A. Mozart, susținute pe podiumurile de concert din țară și străinătate. Absolventă în 2003 a Liceului de Muzică „S. Toduță" din Cluj-Napoca la clasa de pian a profesoarei Sfârlea Zoița, Georgiana Fodor a înscris în palmaresul realizărilor personale câștigarea mai multor premii la concursurile și olimpiadele școlare precum și Marele premiu al concursului de interpretare Constantin Silvestri, în 2000, premiul Uniunii Compozitorilor și premiul Fundației concursului „S. Toduță" pentru „promovarea creației muzicale a compozitorului clujean,

participarea la Gala laureaților concursului Pro Piano. Aflată la început de drum, pe lângă îndrumarea prof. Ninuca Pop tânăra pianistă a avut șansa să participe la o serie de cursuri de măiestrie care i-au consolidat pianistica atât din punct de vedere al tehnicii cât și în rafinarea expresiei. Dintre acestea amintim personalități marcante ca: Faye Wiliams de la colegiul Pocklington din Marea Britanie unde Georgiana Fodor a câștigat o bursă de un an, Paul Badura Skudra, Desiré N'Kaoua, Bruno Rigutto, Fernando Rossano, Denis Pascal, Jean-Claude Fèvre, Dana Borșan, Viniciu Moroianu, Carola Grindea, și Elisabeth Altman. În primăvara anului 2005, Georgiana Fodor a fost acceptată la prestigioasa École Normale de Musique „Alfred Cortot" din Paris la clasa prof. Desiré N'Kaoua.

În seara de 26 iunie, în sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima" recitalul Georgianei Fodor a cuprins un repertoriu extrem de complex în ceea ce privește nivelul pianisticii. Lucrări mari, ample, cu suflu larg de expunere și susținere, lucrări ce reprezintă adevărate „pietre de încercare" pentru un pianist solist, situate cu precădere în zona stilistică a Romantismului și Impresionismului muzical.

Recitalul a debutat cu *Preludiu și Fuga* în fa minor, din volumul nr. I din *Wohltemperiertes Klavier* de J.S. Bach în interpretarea cărora Georgiana Fodor a reușit să reconstruiască echilibrul și armonia sonorităților bachiene cu un maximum de economie de afect, într-o manieră am spune mai mult cerebrală, sobră, potrivită caracterului lucrării. Cu cele *10 variațiuni în fa major* de Franz Schubert, recitalul a deschis „poarta" către viziunea marii pianisticii romantice în care virtuozitatea și complexitatea mesajului și imagisticii sonore se completează pentru a servi cauza consolidării și formării unei tehnici și a unui potențial de exprimare muzicale necesare oricărui pianist complet. Cele zece personificări ale temei principale în tot atâtea tablouri și stări afective, au fost redate cu o naturalețe și o prospețime a expresiei specifice tinerei interprete, dublate de o stăpânire a posibilităților tehnicii pianistice care ne relevă o muncă asiduă și un talent pe măsură. Am remarcat inteligența muzicală a frazărilor, dozarea tensională justă, nuanțările diferitelor ipostazieri ale expresiei muzicale derivate din aceeași idee matcă, toate înțelese sau „simțite" într-o manieră proprie.

Cu lucrările *Jeux d'eau* și *Ondine* de Maurice Ravel, tânăra interpretă ne-a redatl un univers de sonorități legate de expresia feerică a unor imagini artistice picturale sau de legendă. Interpretarea acestora s-a situat în sferele imaginativului dar și ale expresiei sensibile. Tușeul fin, aerian, din *Jeu d'eau,* perlatura pasajelor ostinate sugerând jocul luminii printre picăturile de apă, dar și pianistica extrem de complexă care creează atmosfera încețoșată, mistică, de legendă din *Ondine,* lucrare pendulând între expresivitatea melodică simplă și izbucniri paroxistice, ne relevă o interpretare inteligentă și un temperament muzical care se pliază pe stilul pianisticii impresioniste.

Ultima lucrare prezentată în recital, *Sonata a treia, opus 58 în si minor,* de F. Chopin, a confirmat fericit calitățile interpretative ale pianistei Georgiana Fodor. Lucrare monumentală exprimând un mesaj artistic extrem de complex, Sonata în si minor a fost compusă în 1845, în ultima parte a vieții compozitorului, perioadă „posedată” de sentimentul numit în poloneză *zál,* cuvânt intraductibil, de o stranie echivocitate și o bizară filozofie, ce exprimă „o durere de nemângâiat după o irevocabilă pierdere”. Liszt se referă la lucrările acestei perioade ale lui Chopin ca fiind pătrunse de nefericire, neliniște, frământare „apăsarea unei pasiuni mereu reprimate slujindu-se de artă pentru a reda tragedia propriei sale vieți”.

*Sonata în si minor,* impresionantă prin dramatismul mesajului a fost interpretată strălucit, pianista îmbinând o pianistică suplă cu cea în forță vădind o mobilitate specială a mâinii, inteligență în susținerea tensională, empatie cu mesajul muzical. Toate au concurat către impresia că G. Fodor, în pofida vârstei sale, stăpânește claviatura și este o interpretă matură artistic. Cuprinderea celor patru părți într-o unitate logică de interpretare și concepție, presupune un efort nu numai fizic dar și afectiv, intelectual, uriaș. Georgiana Fodor deține acest potențial pe lângă talentul cu care a fost dăruită. Toate aceste atribute o recomandă ca o învingătoare. Sperăm că o vom reîntâlni pe podiumurile de concert din țară și că poate, cineva, cândva, se va gândi până la urmă să motiveze tinerele talente pentru a rămâne acasă. Altfel exodul talentelor românești va fi inevitabil iar o țară fără elite culturale este una fără identitate.

Cronică publicată în revista *Filarmonia* nr. 4–5, 2005, pg. 20, Cluj-Napoca

## *Trio-ul Andrei* în recital

Cea de-a treia seară a Festivalului de chitară Transilvania din 2005, a prilejuit publicului întâlnirea cu *Trio-ul Andrei* formație camerală alcătuită din trei chitariști consacrați pe podiumurile de concerte ale țării, Constantin Andrei, Aurelian Andrei, și Adrian Andrei. Cei trei instrumentiști îmbină fericit activitățile interpretative cu cele pedagogice și componistice în cazul aranjamentelor făcute de către mezinul familiei, Adrian, precum și pe cele de organizatori de festivaluri de profil sau de membrii ai juriilor. Au imprimat la Radio București, Cluj și Iași precum și la Televiziune numeroase opusuri în această formulă camerală. Au realizat primul album intitulat „Recital de chitară” în anul 2000 cel de-al doilea fiind finalizat în 2005 cu lucrări semnate de „Bach, Weiss, Vivaldi”. Ineditul acestei formule camerale, trio-ul de chitară, al repertoriului alcătuit în mare parte din aranjamente, dar și măiestria, plasticitatea interpretării celor trei protagoniști au atras publicul încă de la primele apariții ale acestei formații pe scenele consacrate artei chitarei. În recitalul susținut în seara de 22 octombrie 2005, cei trei instrumentiști au optat

pentru un repertoriu atractiv, accesibil, alcătuit din lucrări situate în zone stilistice diferite, lucrări baroce, piese aparținând impresionismului muzical sau școlilor naționale. Cu *Ciacona* de Sylvius Leopold Weiss și *Sonata da Chiesa* op. 3 nr. 10 de Arcangelo Corelli trio-ul Andrei a introdus p

Publicul în intimitatea sonorităților camerale ale sonatelor baroce *a tré,* sau a variațiunilor ostinate, o muzică fascinantă datorată expresivității afectelor, a interiorizării acestora în partea lentă a sonatei de Corelli în care omofonia și tempo-ul rar pot afecta sincronizarea interpreților care în cazul celor trei a fost perfectă, la care se adaugă și Allegro-urile în care virtuozitatea, buna stăpânire a tehnicii instrumentului a făcut ca ansamblul să se exprime osmotic cu mesajul lucrărilor și stilul interpretării baroce.

În *Dansul spaniol* nr. 3 de Enrique Granados cei trei interpreți au rezonat cu parfumul exotic al sonorităților dansului iberic atât în monodia cântecului de început ce devine capricios și pasional cerând interpreților o bună stăpânire a momentelor rubatizate și o tensionare justă a alternanței de caractere cât și în expresia secțiunii mediane, lentă impregnată de melancolie. În piesa *Vals* de Claude Debussy interpreții au surprins accentele ușor ironice ale muzicii, subtilitățile de expresie, coloristice, (flageolete) printr-o interpretare sensibilă, colorând parcă imagini desprinse din tablourile lui Manet. *Fantezie dobrogeană* este o compoziție semnată Adrian Andrei o lucrare în trei mișcări contrastante în care ritmurile și melodica, armonia modală de esență folclorică se îmbină fericit cu efecte sonore extrem de vii, de antrenante, de spectaculoase în imagini ce poartă savoarea arhaică a etosului originar. Trio-ul a încântat apoi publicul prin interpretarea unui alt opus impresionist, *„Pavane pour une enfante defunte”* de Maurice Ravel, interpretare care a captat expresivitatea lirismului muzicii, simplă, esențializată în melodia purtătoare de „nostalgii infinite”.

În suita *„Carmen”*, adaptare camerală după opera cu același titlu de Georges Bizet, formația și-a asumat calitățile și amploarea unui ansamblu orchestral, în cele patru transcripții *Zigeunerlied, Seguidila, Intermezzo, Entr’acte.* Farmecul muzicii lui Bizet a cucerit inimile ascultătorilor, interpretarea relevând o adaptare mai mult sau mai puțin empatică cu caracterul muzicii. În ultimul opus al serii, interpreții au oferit publicului un *„Bouquet”* de cântece populare armene lucrare a compozitorului Loris O Chobanian, pline de seva și strălucirea muzicii acestui spațiu cultural național. Interpretarea celor trei maeștri ai chitării clasice a fost răsplătită de public cu aplauze interminabile, la bis *Trio-ul Andrei* a încântat din nou publicul de data aceasta cu sonorități ale muzicii populare ciliene.

Cronică publicată în revista *Filarmonia* nr. 8–9/noiembrie–decembrie 2005, Cluj-Napoca, pg. 19

## Recital extraordinar – Viniciu Moroianu

Unul dintre evenimentele muzicale într-adevăr extraordinare ale lunii aprilie a fost recitalul susținut de către Viniciu Moroianu în 8 aprilie la Casa de Cultură a Studenților din Cluj-Napoca. Recitalul a cuprins lucrări de Bach, Mozart, Liszt și Silvestri vădind aplecarea interpretului către clasicii pianisticii, creatori de mari modele.

A scrie despre interpretarea lui Viniciu Moroianu este o sarcină ingrată deoarece la sfârșitul oricărei prestații ale sale rămâi cu impresia inutilității cuvântului, verbalizarea putând să impieteze asupra lumii subtile de sonorități, de sensuri, de imagini artistice create de către compozitor și recreate de către solist. Despre interpretarea sa poți vorbi eventual doar metaforic. Artistul Viniciu Moroianu posedă acea tehnică pianistică care-i permite accesul la sensurile cele mai profunde, mai subtile ale marilor capodopere, acces care nu ar fi posibil dacă imaginile, stările, sentimentele, ideatica artistic muzicală nu ar rezona cu sensibilitatea și inteligența interpretului.

Primele două opțiuni repertoriale au fost, Bach/Busoni – Coralul „Nun komm' der Heiden Heiland", B.W.V.599 și J.S. Bach, *Partita în si bemol major,* B.W.V.825 cântate fără pauză, ca un întreg, cuprinzând cele două lumi spirituale explorate muzical de către compozitor, cea sacră și cea profană. O lungă reculegere înaintea coralului are parcă menirea de a asigura acea pregătire spirituală necesară intrării în „lumea celor nevăzute". Consistentă și masivă, solemnă și austeră, interpretarea coralului a imprimat memoriei auditive o noblețe a expresiei, o susținere clară a planurilor sonore o construire solidă a edificiului polifonic. *Preludiul* din *Partita în si bemol major,* se ivește ca o continuare a coralului, interpretul nu oprește fluxul sonor, rămânem în lumea lui Bach. Viniciu Moroianu sculptează în tăcere sau o mângâie, își construiește intrarea și ieșirea din sonoritate cu o dozare a expresiei atât de sensibilă încât are acea forță magică de a transpune total auditoriul în lumea imagistică creată de compozitor. Auditorul se află astfel într-o stare empatică continuă din care nu poate fi deranjat nici de zgomotul sirenelor salvării, bocăniturile de la etaj sau apariția pe scenă a unor personaje rătăcite prin „casa de cultură", care întrerup brutal rafinamentul pianissimo-urilor și arabescurilor ornamentale ale Sarabandei sau simplitatea senină și candidă a Menuetului partitei. (Cum poți să faci înregistrări din concert într-o asemenea sală ?)

Cu *Sonata în Si b major* interpretul realizează o gradație pozitivă a măiestriei sale tehnice dar și de revelare a multiplelor sensuri expresive ale opusului. Parafrazându-l pe Goethe putem spune că interpretul și- a „înmuiat degetele în curcubeu" la propriu, pentru a ne împrospăta latențele sufletești cu multitudinea de „culori" și sensuri ale substanței muzicale, de la expresia ludică a temei principale a *Allegro-ului,* la cea galantă, lirică a temei a doua, de la dezvoltarea cu plonjări în dramatic la uluitoarea frumusețe a *Andante*-ului *amoroso* realizată cu un tușeu incredibil de fin și expresiv, sau umorul

robust al părții a treia. Cu un judicios simț al dialecticii muzicale, Viniciu Moroianu a surprins în interpretarea acestei sonate dimensiunea expresiei dramatice a sonatelor mozartiene făcând din materialul tematic personaje vii și din evenimentele muzicale situații dinamice.

În partea a doua a programului interpretul (după o înțelegătoare așteptare ca sala să se liniștească și luminile să se stingă), a abordat unul dintre cele mai reprezentative repertorii pianistice, creația lui Liszt. Cele cinci piese din ciclul „Ani de pelerinaj" cuprind amintiri și impresii din călătoriile compozitorului în Elveția, între 1835–1836, „Pastorala", „Eglogue", „Le mal du pays", „Les cloches de Geneve", și din Italia cu celebra „Les jeux d'eaux a la villa d'Este".

Pentru majoritatea pianiștilor virtuozi pianistica lui Liszt reprezintă principala cale de accedere înspre revelarea unei imagistici sonore spectaculoase, atrăgătoare. Puțini însă sunt interpreții care dincolo de pasajele și ruladele tehnice reușesc să redea și ceea Liszt a încercat să surprindă muzical: „După ce am străbătut în ultima vreme locuri diferite, unele consacrate de istorie și poezie,... am încercat să redau în muzică unele din simțămintele mele cele mai puternice. Pe măsură ce muzica instrumentală progresează, pe măsură ce se desprinde din cătușele impuse de tradiție, ea tinde să cucerească tot mai mult din idealurile care au marcat perfecțiunea artelor plastice ... și să devină limbaj poetic printr-o exprimare ce depășește orizonturile noastre obișnuite și se sustrage analizei, ce se leagă din adâncimile inaccesibile de dorințe veșnice, de presentimente infinite" (din prefața primei ediții a Anilor de peregrinări, Paris, 1841).

Pianistul Viniciu Moroianu a „vrăjit" publicul printr-o interpretare care a surprins perfect stilul pianistic lisztian „terasat" în planuri sonore distincte, cel al bașilor gravi, profunzi, purtători de melodie ce se insinuează și printre latențele figurale ale planului mediu, martelat, sau trilurile scânteietoare, ornamentele și pasajele virtuoze din registrul acut al pianului. Dincolo de realizarea tehnică impecabilă, interpretarea a adâncit credem esența sentimentelor exprimate în lucrările lisztiene, „a meditațiilor și a pasiunii, a contemplării și avântului, a setei de „infinit".

Cu suita *Copii la joacă* de Constantin Silvestri pianistul a introdus publicul într-un univers sonor al copilăriei surprins de către compozitor prin lucrările „Soldatul de plumb", „Pastorală" (Ciobănașul), „Joc cu umbre", „Sfântul Niculae", „De-a baba oarba", „Moș Ene", „De-a prinselea". În cele șapte miniaturi muzicale, Viniciu Moroianu a fost altul, a recreat cu umor și melancolie, cu ingenuitate și candoare delicatul echilibru al fantasmelor și realității ludice a lumii copilăriei într-o interpretare strălucită, sclipitoare. Cele două bisuri cu care pianistul a răsplătit aplauzele publicului ne-au confirmat atașamentul acestuia pentru muzica celor doi mari compozitori și virtuozi români: „Omagiu lui C. Franck" de G. Enescu și „Epitaf pentru Enescu" de Dinu Lipatti (printre nenumărate premii și participări la concursuri și festivaluri naționale și internaționale în palmaresul lui Viniciu

Moroianu se află premiul Criticii muzicale pentru interpretarea *Sonatei în re major op. 24* de Enescu, premiul doi la concursul internațional „G. Enescu" în 1991, premiul Fundației „Dinu Lipatti" pentru restituirea și prezentarea *Fanteziei op. 8* de Lipatti în 1992).

La plecare o colegă, pianistă îmi mărturisește. „Cred că așa trebuie să fi interpretat și Liszt lucrările acestea" și nu pot să nu mă gândesc că de fapt rolul oricărui interpret este acela de a putea tălmăci gândurile muzicale, ale unui geniu. Prin el, prin interpret noi avem nemijlocit acces la ele. Teoreticianul N. Hartung, în secolul 17 spunea că „muzica imită afectul sufletului ... natural și muzical". În seara de 8 aprilie Viniciu Moroianu ne-a ridicat pentru o oră sufletele înspre trăiri la care au acces doar titanii muzicii, ne-a redat sufletul muzical.

Cronică publicată în revista *Filarmonia* nr. 2/mai, 2005, pg. 14, Cluj-Napoca

## Concert eveniment: Prima audiție absolută națională a *Missei solemnis în Do major* de Carl Ditters von Dittersdorf.

Basilica romano-catolică din Oradea a găzduit în data de 12 mai, 1995 prima audiție absolută națională a singurei misse de Carl Ditters von Dittersdorf care a fost editată în zilele noastre (la Berlin în 1900, reeditată în 1972). Concertul are o semnificație aparte prin faptul că această missă a fost compusă de către Dittersdorf în timpul serviciului de capelmaistru al episcopiei de Grosswerdein, astăzi Oradea, și a fost cântată pentru prima dată în orașul în care a luat naștere după 236 de ani.

Carl Ditters von Dittersdorf, compozitor austriac, a urmat la post succesorului său Michael Haydn și a activat ca și capelmaistru al episcopiei din Oradea între anii 1765–1769. Compunerea acestei misse datează probabil din 1768–1769. Indicii se găsesc în mențiunile din memoriile sale în care găsim că, înainte să părăsească postul, compozitorul a trimis copiile câtorva dintre lucrările proprii episcopului Philipp Gotthard în Viena, lucrări între care erau incluse și câteva misse. *Missa solemnis în C* a fost identificată ca fiind a treia dintre acestea datorită faptului că era o missă solemnă în care se foloseau conform uzanțelor vremii, trompetele, trombonii și timpanii, o condiție obligatorie ca vinul să poată fi servit la masa festivă.

Dovezile istorice atestă că *Missa solemnis în Do major* a fost interpretată în primă audiție dar nu integral, doar Kyrie și Credo, în catedrala din Frankfurt în 1792, cu ocazia încoronării împăratului Franz al II lea. Aniversarea a 200 de ani de la moartea lui Dittersdorf a prilejuit interpretarea integrală a *Missei solemnis în Do major* în biserica Sfântul Petru din München, în 8 decembrie 1999, pentru prima oară după mai bine de 200 de ani.

Muzica sacră a lui Carl Ditters von Dittersdorf conținând 19 misse, 2 recviemuri, 8 litanii, și peste 20 de alte lucrări sacre a fost deosebit de îndrăgită în timpul vieții compozitorului fiind cântată după cum atestă documentele vremii, în regiunile de nord și sud ale Germaniei dar și în Elveția, Polonia, unde s-au găsit știme. Astăzi însă ea este dată uitării la fel ca multe alte capodopere ale genului compuse în secolul al XVIII-lea, compozitori celebri de altfel în epocă. O contribuție importantă pentru a redescoperi și reînvia aceste comori culturale uitate o are, prin activitatea sa concertistică dar și muzicologică, organistul, dirijorul și muzicologul Frantz Metz, născut în Lugoj în 1955.

Franz Metz este cunoscut în lumea culturală pentru interpretarea și exegeza unor lucrări importante de Michael Haydn, Franz Limmer, Carl Ditters von Dittersdorf și alți compozitori care au activat în secolul XVIII-XIX în Banat. Este doctor în muzicologie și a publicat numeroase lucrări despre muzica sud-est europeană fiind și președintele societății *Gesellschaft für Deutsche Musik am südöstlichen Europa* din Germania unde trăiește în prezent, și fondatorul ansamblului *Capella Bavarica* din München.

Pasiunea sa pentru muzica creatorilor care au activat în Banat s-a concretizat în ideea domniei sale de a interpreta muzica în locul de origine. În colaborare cu Filarmonica de Stat din Oradea și cu corul acesteia, condus cu multă pasiune și profesionalism de dirijorul și profesorul universitar, doctor, Avram Geoldeș, precum și a soliștilor Nicoleta Colcear, Aura Tvarovska, Pataki Adorján, Gheorghe Roșu, dirijorul Franz Metz a oferit orădenilor o seară de muzică de Carl Dittersdorf în stilul *Hochklassizismus,* de mare valoare artistică și de ce nu și documentară. Programul a mai inclus și patru arii religioase, în interpretarea măiestrită celor patru soliști, constituind de asemenea un punct de atracție datorită rarității genului între lucrările clasicismului muzical (dar și în sălile de concert).

Dorința dirijorului de a mai scoate la lumină și alte opusuri inedite ale compozitorilor Carl Ditters von Dittersdorf, Michael Haydn și a altor compozitori austrieci, germani, care au activat în Transilvania secolului al XVIII-lea, prin interpretări de referință și prime audiții naționale este un prilej de colaborări ulterioare cu corul și orchestra de stat din Oradea.

Ca muzicolog, Franz Metz și-a exprimat într-un interviu acordat unei tipărituri locale orădene mâhnirea de a nu putea scoate la iveală și valorifica prin editare, interpretare, partituri-document ce pot fi de o valoare inestimabilă pentru patrimoniul cultural european:

*Multe dintre materialele confiscate de la biserică prin anii 1947–1948 zac și astăzi în pivnițele arhivelor naționale. Nu se știe exact ce anume poate fi recuperat în domeniul muzicii; în momentul de față nu există destui cercetători și posturi înființate pentru a rezolva această problemă.... Astăzi putem spune că Dittersdorf este un compozitor uitat. Dar dacă ne gândim la diferitele etape de „renaștere" ale unor compozitori ca Bach,*

*Händel, Schütz, Buxtehude, reprezentanții școlii nordice germane, sau chiar Mozart..., putem observa că, distanțându-ne în timp de o epocă anume, ne par tot mai interesante cultura, arta și muzica epocii respective. Timișoara, Belgrad sau Oradea secolului al XVIII lea erau centre episcopale care făceau parte din aceeași sferă culturală ... aici se cânta aceeași muzică religioasă....*

Reinterpretarea *Missei solemnis în Do major* a constituit un eveniment cultural și o mare bucurie pentru iubitorii de muzică religioasă veche. Așteptăm cu nerăbdare reeditarea unor asemenea evenimente.

Cronică publicată în revista *Filarmonia,* nr. 3/iunie 2005, Cluj-Napoca, pg. 23–24

## *Antifonia* și invitații săi

Holul și sala de concerte ale Academiei de Muzică „Gh. Dima" au găzduit marți, 10 mai, 2005, două evenimente importante: expoziția de artă populară maramureșeană și concertul coralei *Antifonia*, prilej cu care s-a lansat numărul doi al revistei Filarmonia. Manifestarea a stat sub semnul unei viziuni sincretice asupra artei populare materializată muzical sau plastic, ca formă a spiritualități țărănești pierdută astăzi și reconfigurată artificial într-un mediu scenic, sau în expoziție. Reintegrarea nostalgică a „rămășițelor" acestei moșteniri într-o formă de manifestare de tip spectacular este unicul mod de a recupera câte ceva din ceea ce purtăm fiecare în noi ca zestre spirituală, idee pe care cei doi amfitrioni ai manifestării, compozitorul și poetul Constantin Rîpă și Sabin Rusu au configurat-o în spectacolul *Antifoniei* și ai invitațiilor săi.

Expoziția de artă populară maramureșeană a fost prima dintre popasurile cu valoare aproape inițiatică în lumea colorată, tăcută, nemuzicalizată, anonimă, a obiectelor populare. Farfurii, ștergare, costume populare, cămeși, cloape, străiți pentru diferite etape ale vieții bărbatului, înainte și după trecerea de la flăcău la bărbat, icoane din care te privesc sfinți fără expresie, aproape păgânizați sunt martori silențioși ai unei vieți sacralizate, în care fiecare obiect își avea locul și rostul ritual într-un univers orânduit armonios după semnele lumii de aici și de dincolo. O lume pierdută, pe care nici nu o mai observăm în goana după senzații într-un spațiu și timp desacralizate, în care metafora și frumosul dispar înghițite de prozaic și kitsch.

Urcând în sala de spectacol, amfitrionul „petrecerii" prof. Constantin Rîpă, ne întâmpină pentru a ne oferi un festin de cântece populare românești, pastorale, de dor, de jele, de joc, de dragoste, haiducești, cântate de Ansamblul folcloric *Călușerul,* condus de Stelian Stoica și Grupul vocal bărbătesc „Teleormanul". Muzică folclorică pe bune, adevărată, puternică și vie, stenică și naivă, ludică, cuminte și ghidușă, bărbătească și

copilărească pe scena Academiei de Muzică clujene, integrată unui spectacol cult. De ce nu.?. (Spectacolele anterioare ale modului de folclor ale Academiei au dat reprezentații memorabile de muzică folclorică ancestrală, reconstituită din culegeri celebre de folclor.) Atâta timp cât cântecul popular este considerat gen de divertisment, facil și desuet, el va apărea doar în aemenea genuri de spectacole. Maestrul Constantin Rîpă reconsideră folclorul muzical din perspectiva sa de obiect de artă, depozitar al valorilor artistice ale colectivității, și mijloc de dedublare a propriilor voluptăți artistice, cu expresibilitate directă, naturală și puternică. Poeziile și anecdotica de filiație populară, recitate de către poetul Mircea Rusu cu umor sau obidă, au reconstituit o altă dimensiune a artei populare și implicit a sensibilității aristice a celui care le-a preluat și reîmbrăcat metaforic. Putând să cadă ușor în desuetudine, un astfel de spectacol poate deveni vulnerabil unor critici ce privesc muzica doar din punctul de vedere al evoluției sale ca artă superioară creată de sensibilitatea omului modern, o artă care de multe ori ne apare obosită de cotidian, fără idealuri, golită de sens sau secătuită de experimente. Există însă printre aceștia și „rătăciți”, personalități creative a căror artă se naște ca sublimare a impulsurilor instinctuale, care pot crea doar în spațiul și teritoriul unor trăiri extreme, esențiale, pasiunea, iubirea, ura. Un astfel de rătăcit în lumea creatorilor moderni este și Constantin Rîpă. Creația sa este cameleonică dar viguroasă. Ea poate lua aspectele unei cerebralizări a substanței sonore, ca în lucrarea *Evocări* pentru Ansamblul Clarinet Fest sau a expresiei nude a prelucrării folclorice simple lăsând frumusețea modelului și parfumul arhaizant al acesteia să se manifeste în totala plenitudine, ca în *Lioara, Sanie cu zurgălăi, Galop,* pentru a seduce, a fermeca publicul cu orice preț. Satisfacția împlinirii prin a dărui și a primi ovațiile publicului (toate concertele Antifoniei au fost dintotdeauna succese răsunătoare) înfruptarea dionisiacă din admirația acestuia sunt atribute ale unei personalități artistice pasionale și pasionate, care se dăruie necondiționat și suferă la fel. Constantin Rîpă poate fi iubit, adulat, sau urât, el poate avea doar prieteni sau dușmani, ceilalți nu există. El, ca și creația sa se exprimă direct, frust, fără complexe cerebrale, ca reflexie sonoră a emoției naturale, a vibrației sufletești la frumosul ascuns în patima lumii.

În partea doua a concertului susținut de ansamblul *Clarinet Fest* condus de prof. dr. Ioan Goilă, și Corul *Antifonia* dirijat Constantin Rîpă, publicul a audiat creații instrumentale și corale ale acestuia, compuse în diferite perioade.

Cea mai recentă lucrare, este *Evocări* dedicată ansamblului *Clarinet Fest,* lucrare a cărei primă audiție absolută a avut loc în cadrul Toamnei Muzicale Clujene. Structurată tripartit, aceasta prezintă un contrast clasic în înlănțuirea caracterelor și mișcărilor. Conținutul muzical însă, substanța sonoră se coagulează din structuri cvasialeatorii, entropice, într-o organizare treptată a muzicii culminând cu finalul ce se deschide pe un acord major, simbol al iluminării prin retrăire a amintirii. Partea a doua, lentă, este impregnată de un lirism estompat în care intervențiile clopotului ne sugerează o dimensiune sacralizată

a evocării. Partea a treia are un caracter de scherzo, ludic, parametrul ritmic, organizat în structuri de tip ak-sak dând vigoare și impuls dialogurilor bazate pe jocuri de secunde dintre clarinetele aflate în registre extreme. Interpretarea lucrării (deosebit de dificilă tehnic) a reflectat o excepțională coordonare a ansamblului precum și o „empatie" în interpretare, bazată pe pulsația interioară a fiecărui membru al ansamblului.

Corala *Antifonia* a susținut un recital vocal în care programul a cuprins, lucrările: *Lioara, Sanie cu zurgălăi,* suita *Galop,* și fragmente din *Misa,* toate creații ale maestrului C. Rîpă situate pe diferite paliere ale prelucrării artistice. Corul a susținut cu aplomb și entuziasmul specific vârstei prelucrările după folclorul românesc.

Misa, compusă pe la sfârșitul anilor '80 este o creație care păstrează fondul și arhitectura genului consacrat de tradiția muzicii religioase apusene folosind și textul latin. Muzica, se susține dintr-o împletire de sonorități purtând pecetea unui modalism folcloric românesc difuz, transfigurat cromatic sau alternând cu cel diatonic, ce transpare din temele muzicale pe care se construiește Kyrie și Christe eleison (între care și o colindă ce poartă originar versurile Mioriței). Această misă compusă și pentru soliști integrează sonorități bizantine și gregoriene, modalul popular românesc și pe cel de sorginte bisericească apusean dar și răsăritean, diatonic și cromatic, ritmica giusto dar și cea parlando valorificând simbolic la toate nivelurile ideea de sacralitate creștină care s-a suprapus peste cea autohtonă, de sorginte păgână. Frumusețea substanței sonore modale create în Benedictus este egalată doar de ingeniozitatea și efectul copleșitor al lamento-ului colectiv final din *Dona Nobis,* construit liber aleatoric, pe structuri oligocordice repetitive. Polistilismul sincronic ce caracterizează această creație permite compozitorului o stratificare a mesajului la toate nivelurile semantice pe care le urmărește, oferind ascultătorului o satisfacție estetică generată (sau nu) de decodificarea acestora.

Cronică publicată în revista *Filarmonia* nr. 3/iunie, 2005, Cluj-Napoca, pg. 13–14

## Medalion componistic Constantin Râpă

Pentru gândirea umană, arta este greu de definit înafara sacrului. Fiecare operă de artă reprezintă necesitatea vitală a creatorului de a pătrunde în sfera absolutului, dorința frenetică de împlinire a spiritului. Atât compozitorul cât și interpretul sau spectatorul, în momentul zămislirii și rezămislirii (pe scenă) a actului artistic, sunt străbătuți de fiorul unicității, solemnității momentului. Poate de aceea, fiecare primă audiție a unei lucrări muzicale conține un surplus de mister și fiecare dintre noi simte o emoție mai puternică, participă mai intens pentru a putea înțelege, pătrunde sensurile pe care noua lucrare le comunică.

Seara de 17 iunie 1993 ne-a prilejuit audierea a trei lucrări compuse de C. Rîpă, două dintre ele în primă audiție: *Colinda pentru cvintet de suflători* (p.a.) *Coral pentru cor și orgă* închinat lui O. Messiaen și *Misa pentru cor, soliști și orgă* (p.a.). Ordinea prezentării pieselor a urmat ideea unei dramaturgii specifice, așa cum deja compozitorul ne-a obișnuit în fiecare dintre concertele-spectacol pe care le-a susținut, idee tributară unor coordonate estetice și stilistice gradate. Astfel, dacă în *Colindele* pentru cvintet de suflători compozitorul a sondat sfera aforisticului, a miniaturii corale, precum și a atmosferei de sărbătoare laică, prin *Coralul* pentru cor și orgă închinat lui Messiaen s-a depășit sfera profanului, pentru ca în *Misă,* câmpurile semantice să penetreze zona sacrului vizând expresia monumentală, grandioasă.

Colindele pentru cvintet de suflători, interpretate de studenții clasei conf. univ. dr. Francisc Laszlo, au revelat intenția declarată a compozitorului de a realiza o muzică de atmosferă. Constituite într-un ciclu unitar, cele 13 colinde-miniaturi au fost concepute în așa fel încât să păstreze farmecul arhaic al melodiilor și ritmurilor specifice surselor originare, printr-o polifonie rudimentară, eterofonii, pedale de tip ison, combinații timbrale inedite.

Având ca sursă de inspirație o linie melodică fără text preluată dintr-o culegere sovietică de solfegii și semnată O. Messiaen,(a se remarca lipsa totală a partiturilor cu lucrările compozitorilor vestici în perioada de blocadă culturală și socială a comunismului), lucrarea *Coral* pentru cor și orgă ne dezvăluie un alt drum al căutărilor compozitorului, cel al întâlnirii cu fiorul sacru al muzicii religioase. Simplitatea elaborării muzicale (înlănțuiri de acorduri) evidențiază preocuparea compozitorului de a sonda capacitățile expresive ale melodiei a cărei forță și dramatism exultă din exploatarea dimensiunii verticale a muzicii. La nivel semantic lucrarea dezvăluie intensitatea unei trăiri raportate la Divinitate, un sentiment care, atunci când a fost scrisă lucrarea, trebuia ascuns.

Cel mai așteptat moment al serii a fost *Misa pentru cor, soliști și ogă* interpretată de Carmen Gurban – soprană, Dana Ciucă – mezzosoprană, Marius Budoiu – tenor, Ion Țibrea – bariton, Maria Abrudan – orgă, și corul *Antifonia* dirijat de Constantin Rîpă. Din punct de vedere al materialului tematic dar și al mesajului pe care-l conține, lucrarea se situează la interferența a două spații stilistice diferite. Respectând scenariul dramargiei missei din ritualul catolic și textul latin, compozitorul apelează în construirea materialului muzical la mijloace de exprimare cu trimiteri directe la universul sonor al muzicii bizantine și al folclorului românesc. Este o lucrare de sinteză care are la bază idei cu valoare de principiu reflectate la toate nivelurile realizării artistice reprezentând concepția compozitorului despre Divinitatea privită ca o dualitate: Dumnezeu-Conștiință, Dumnezeu-Creație, Dumnezeu-Iubire, Dumnezeu-Jertfă, Dumnezeu-Milă, Dumnezeu-Bunătate, Dumnezeu-Atotputernicie ș.a.

Astfel prima parte debutează cu două entități melodico-ritmice contrastante: *Kyrie eleison,* scurtă pregnantă ritmic, foarte cromatizată și *Christe eleison,* care are la bază una dintre cele mai vechi variante ale colindei Miorița. Dacă în expoziția fugii cele două teme alternează realizând contrastul, în tratare, cele două subiecte se suprapun devenind pe rând temă sau contrasubiect contribuind astfel la valorizarea simbolică a dualității divine Tată-Fiu.

*Gloria* este în întregime concepută solistic. Între ariile acestora există o complementaritate stilistică: cele ale sopranei și tenorului sunt cantabile, rubatizate, amintesc de înfloriturile melodice ale cântului bizantin și/sau ale doinei populare, pe când ariile basului, respectiv a mezzosopranei aparțin matricii stilistice a cântecelor medievale laice sau din ritualului creștin vechi, apusean. *Credo* este poate cea mai dramatică parte a missei datorită acumulării treptate a sunetelor într-un recitativ ce suprapune toate vocile corale constituind un grund sonor peste care soliștii expun teme expresive, puternic ornamentate melismatic. În *Sanctus,* compozitorul realizează o sinteză a mijloacelor de expresie și a modalităților de tratare a materialului sonor, această parte fiind cea mai dinamică și dificilă din punct de vedere al interpretării. *Benedictus, Agnus Dei* și *Dona nobis pacem* reprezintă ultimele trepte ale mântuirii prin credință, corespunzând momentelor Binecuvântării, a Jertfel și a Înălțării. De aceea au fost concepute ca un tot unitar fiecare având însă o individualitate expresivă proprie. Astfel partea *Benedictus* se caracterizează printr-o seninătate ce se degajă din frumusețea melodiei tratată polifonic precum și a profunzimii fragmentului *Osana* bazat pe un material de colindă. *Agnus Dei* pentru soliști și *Dona nobis pacem* pentru cor, sunt realizate foarte simplu, pe două motive muzicale care prin configurația lor urmăresc realizarea unui efect de înălțare de îndepărtare, de detașare.

Succesul concertului a fost răsplata și împlinirea căutărilor creatoare ale compozitorului, reflectând satisfacția publicului și a interpreților de a regăsi spiritualitatea creștină interzisă timp de o jumătate de veac, în această lucrare de sinteză, profundă și intensă.

Cronică publicată în revista *Tribuna* din1–15 iulie 1993, Cluj Napoca

# INTERVIURI

## Despre interpretarea muzicii electronice – interviu cu compozitorul Adrian Borza

Adrian BORZA (1967) este recunoscut ca un muzician versatil, dedicat creației muzicii electronice și dezvoltării de software-uri muzicale. Mai adăugăm activității sale procesarea sonoră și predarea. Compozițiile și cercetările sale recente sunt centrate pe interacțiunea dintre interpret și computer. Muzica sa a fost interpretată în Europa, Asia, America de Nord, Australia, America de Sud și Noua Zeelandă, în festivaluri ca: Aimaako Festival din Santiago de Chile (2007), Zeppelin Festival-Barcelona (2008), La Nuit Bleue Festival Besançon (2008), JSEM/MSL Electroacoustic Festival Nagoya (2009), Musica Viva Festival–Lisbon (2009), ISCM World New Music Days – Sydney (2010), International Computer Music Conference – New York City (2010), SIMN International New Music Week – Bucharest (2014) ș.a. A primit comenzi de compoziții de la soliști recunoscuți, ansambluri și instituții incluzând Swedish Concert Institute, Jörgen Pettersson precum și de la cunoscutul saxofonist Daniel Kientzy. A organizat festivalul internațional Elektro Arts 2013.

Adrian Borza este cadru didactic al Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca din anul 1992, unde predă Analiza Muzicală, Muzică electronică, Stilistică Muzicală. A inițiat și introdus în curricula Facultății de Studii Teoretice Muzicale, un curs de Sisteme Muzicale Interactive. Muzica sa a fost înregistrată în Ungaria de casa de producție Hungaroton Classic și în Franța, de către Nova Musica. Cărțile și studiile sale au fost publicate de editurile: Muzicală București, Babeș-Bolyai Studia Universitatis, MediaMusica Cluj-Napoca, Lucian Badian Editions Ottawa, Facultatea de Muzică din Brașov. Este doctor în muzică din anul 2004 și a primit premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România pe anul 2012 precum și premiile Academiei Române pe anii 2011 și 2013.

**R.:** *Care credeți că este rolul interpretului în cadrul muzicii electroacustice? Se diferențiază el de compozitor, tehnician, programator în ceea ce privește atribuțiile într-un spectacol de muzică electronică?*

**A.B.:** Aș dori pentru început să enumăr câteva dintre subgenurile muzicii electroacustice, în care rolul interpretului este mai puțin obișnuit. Muzica acusmatică, înregistrată în

întregime pe bandă de magnetofon, CD ori mai recent pe calculator, se difuzează în concerte prin mijloace electronice. Particularitatea este aceea că tehnicianul de la pupitrul de mixaj este în același timp și interpret, în sensul că, într-o manieră personală, redă lucrarea muzicală cu ajutorul unui *acusmonium.* Cea de-a doua categorie ar fi muzica mixtă, după cum este denumită în literatura de specialitate. Definiția ei simplă se referă la combinarea unor surse de sunet, diferite prin natura lor, spre exemplu instrument sau voce și mediu electronic. Rolul interpretului este explicit, însă acțiunile sale sunt subordonate mediului electronic de redare. În fine, un alt subgen este *live electronics,* o direcție de creație în care sunt ancorat astăzi. În acest din urmă caz vorbim despre o suprapunere a sarcinilor compozitorului cu cele ale interpretului, atunci când artistul este pe scenă. Poate cea mai interesantă experiență personală de compozitor și interpret de muzică acusmatică a fost difuzarea *multichannel* a lucrării *Fractus II,* în cadrul *Rencontre électroacoustique Birmingham-Montréal* din 2005. Oricât de neobișnuit ar părea, piesa a fost creată pentru două difuzoare, dar am avut la dispoziție un *acusmonium* cu 12 canale, 10 sateliți și 2 LFE, răspândiți în sala de spectacol a *Notre-Dame-de-Grâce* astfel încât să înconjoare spectatorii. Gândindu-mă la aspectele tehnice ale „proiecției" sonore multi-canal, o primă concluzie este aceea că lucrarea nu a pierdut din calitatea originară, deoarece spectrul de frecvențe al dispozitivului a fost foarte generos. Dar, să presupunem că piesa este difuzată pe un „instrument", un sistem de sonorizare neperformant. Riscul ca unele frecvențe joase și înalte să fie eliminate este real. Culoarea lucrării se modificată subtil, sunetele sunt filtrate, ceea ce înseamnă că „interpretarea" poate avea de suferit. Totuși, cea mai importantă caracteristică în interpretarea acestei muzici rămâne spațializarea. Pentru deplasarea sunetului de la un satelit la altul am folosit masa de mixaj, operând asupra amplitudinii sunetului, prin două tipuri de potențiometre. În fond, percepția poziției sunetului în spațiu este în strânsă legătură cu intensitatea lui. Așa încât rolul meu de interpret a fost să creez, în spectacol, o versiune multi-canal a propriei lucrări.

**R.:** *Înțelegem că în cele mai multe cazuri compozitorul este și interpret.*

**A.B.:** Nu neapărat. În practică, un tehnician priceput se ocupă deseori de difuzare și sonorizare. Am în vedere festivalul *La Nuit Bleue* de la Besançon. Apoi, arareori compozitorii sunt invitați la festivaluri pentru a-și difuza lucrările.... Să adaug o experiență personală. În 2013, am organizat pentru „Toamna Muzicală clujeană" un apel internațional de piese acusmatice concretizat într-un spectacol audio-vizual. Alături de artista vizuală Claudia Robles m-am aflat pe scenă pentru a „interpreta" compozițiile selecționate. Am apelat la un sistem de sunet *surround* 5.1 și, în locul pupitrului de mixaj, am folosit dispozitivul *nanoKontrol.*

**R.:** *Și atunci, în cazul în care un alt interpret difuzează lucrarea, care este perimetrul în care acesta poate să-și manifeste creativitatea? Interpretarea poate fi controlată doar în parametrii descriși: spațialitate, intensitate și culoare?*

**A.B.:** Eu aș spune că acești parametrii sunt cei importanți, atâta timp cât structura lucrării rămâne aceeași. Intervenția este deci limitată. Modificările parametrilor frecvență și durată, de exemplu, țin mai degrabă de creația piesei acusmatice, de *sound design.* Mă refer la *pitch shifting* și *time stretching....* În schimb, în *live electronics,* respectiv în muzica interactivă, rolul interpretului este determinant la nivelul expresiei muzicale.

**R.:** *Publicul instruit este la ora actuală destul de mic. Este nevoie astăzi de un interpret specializat în această muzică?*

**A.B.:** Părerea mea este că nu. De regulă, difuzarea lucrării se face pe același număr de incinte acustice, pentru câte a fost creată. Așadar, muzica este restituită fidel publicului. Ar fi o situație ideală pentru unii.... Cu toate acestea, un *acusmonium* subliniază calitatea piesei, așa cum ziceam adineaori. În ipostaza de interpret al piesei *Fractus II,* eram desigur conștient de structura ei, știind dinainte momentele care pot fi puse în valoare prin poziționarea sunetului în spațiul de spectacol. Beneficiul a fost imersiunea publicului în materia sonoră.

**R.:** *Neexistând partitură, care sunt reperele structurale care îl ajută pe compozitor în proiectarea strategiei de sonorizare?*

**A.B.:** Muzica acusmatică este în deficit ... un adevăr cunoscut, atunci când vorbim despre partituri, ca reper și inspirație în interpretare. Drept urmare, tehnicianul interpret va trebui să-și folosească imaginația pentru a găsi, dar mai ales sublinia particularitățile lucrării. Revenind la *Fractus II,* reperele au fost intensitatea, registrul, textura sonoră, densitatea texturii și culoarea. Interpretarea a vizat conducerea sunetului dintr-un punct al sălii în altul, ținând cont de configurația dată, și-anume amplasarea perechilor de difuzoare pe fundal, în fața și deasupra scenei, pe lateralele și în spatele publicului. În funcție de fluctuațiile de tensiune muzicală și texturi, am coordonat deplasarea sunetelor pe axele stânga-dreapta, față-spate, sus-jos, fie liniar, fie circular și semicircular, la început lent, apoi mai repede. În opinia mea, lucrarea a fost spectaculoasă. Pe de altă parte, publicul va face cred o diferență calitativă între o lucrare acusmatică ascultată în căști și versiunea ei difuzată printr-un *acusmonium.* Varianta de concert rămâne cea mai fericită alegere.

**R.:** *Putem vorbi despre acel termen des utilizat de sculptură sonoră?*

**A.B.:** Prin sculptură sonoră înțeleg *sound design.* Este o metaforă care se referă la sinteza sunetului și o văd a fi diferită de „proiecția” sunetului, articulată spațial și coordonată în spectacol. François Bayle descria conceptul în anii ’90 făcând o analogie cu cinematografia: un *acusmonium* este un dispozitiv cu diverse „ecrane sonore”, un ansamblu de „proiectoare sonore”, iar muzicianul de la pupitru este un veritabil interpret care dă viață muzicii.

**R.:** *Rezultă că interpretul de muzică acusmatică poate proiecta sonor orice lucrare înregistrată?*

**A.B.:** Printr-un exercițiu de imaginație, intervenția interpretului ar putea fi extinsă și la muzica concretă, cum ar fi de exemplu lucrările lui Pierre Schaeffer – *Cinq études de bruits* și Bernard Parmegiani – *De natura sonorum.* În fond, idealul lui François Bayle era scufundarea auditorului în sunet, facilitată de *acusmonium,* îmbogățind astfel percepția publicului.

**R.:** *Care este rolul interpreților în cazul lucrărilor pentru instrument acustic și mediu electronic înregistrat, fix, respectiv bandă?*

**A.B.:** Cu acest gen de compoziții am debutat în anii '90. Una dintre lucrările mele de care-mi amintesc acum este *Désintégration* pentru flaut, fluiere tradiționale românești și bandă magnetică. Interpretarea piesei, în viziunea artistului Filip Ignác, a reflectat pe deplin partitura scrisă. Însă, la vremea aceea, tehnologia pe care o aveam la dispoziție făcea imposibilă interacțiunea dintre interpret și mediul electronic. Duetul a implicat adaptarea instrumentistului, cu privire la ajustarea *tempoului* său, la muzica preînregistrată. Peste ani, am reușit să depășesc acest impediment de sincronizare, datorită programării calculatorului.

**R.:** *Ce rol expresiv sau poate structural are folosirea soundului electronic aici?*

**A.B.:** Sunetele de proveniență electronică și acustică pe care le-am înregistrat și folosit în *Désintégration* au creat un contrast atât timbral, cât și melodico-ritmic și de caracter. Conceptul a fost articularea unei piese bazate pe relația continuitate – discontinuitate, dealtfel o caracteristică a mai multor compoziții ale mele. Citatul muzical, fragmentarea și contrastul au contribuit la „dezintegrarea" piesei, făcând din ea o piesă eclectică. Încă de atunci, din 1994, am înțeles potențialul pe care îl aduce în compoziție prelucrarea sunetului pe scenă, transformarea electronică a lui în timpul spectacolului. Interpretarea, în înțelesul comun al cuvântului, nu poate fi disociată de *live electronics.* În același gen am mai scris partitura și muzica electronică la *Fragile.* Este o compoziție pentru saxofon, violă și mediu electronic, comandată în 2008 de saxofonistul francez Daniel Kientzy. Mediul electronic a fost asigurat de muziciana Reina Portuondo, care a folosit *Ennéaphonie,* un sistem de interpretare și difuzare multivocală pe 8 căi, după cum îl definește chiar dânsa. Premiera piesei a avut loc în luna octombrie a aceluiași an, la *Oldenburgisches Staatstheater,* trioul fiind completat de Cornelia Petroiu.

**R.:** *Dacă o lucrare înregistrată poate fi redifuzată în concert în maniera muzicii acusmatice rezultă că interpretul poate reda orice lucrare într-o viziune proprie, factorul creativ intervenind în ceea ce privește spațializarea, intensitatea, viteza circulației motivelor....*

**A.B.:** Dacă am face un alt exercițiu de imaginație, chiar și *Simfonia a V-a* de L. van Beethoven ar putea fi proiectată pe „ecranele sonore" ale lui François Bayle.... Ca să jucăm în același spațiu imaginar, o condiție ar fi ca simfonia să fie redată de o orchestră virtuală: *VSL Vienna Instruments & Ensemble.* Ar fi interesant și totodată un efort uriaș

de investit în programarea instrumentelor în cele mai mici detalii. Sunt rezervat totuși cu privire la finalitatea artistică a unui astfel de proiect de interpretare pe *acusmonium,* în afară de dezvoltarea creativității și capacității de programare.

**R.:** *Poate ca un exercițiu.... În țări în care se consideră că evoluția muzicii electronice, precum și a sistemelor/programelor ce o fac posibilă, reprezintă viitorul, se pune problema instruirii încă din școli a unei generații de compozitori și interpreți. Copiii pot să cunoască pupitrul de mixaj, să facă o mică sonorizare, să primească informații și cunoștințe tehnice necesare pentru a crea o compoziție electronică....*

**A.B.:** Fără discuție că învățământul în școli și universități trebuie să fie la zi, adică să ofere tinerilor o pregătire adecvată vremurilor noastre, pentru a fi competitivi în compoziție sau în regie muzicală, *sound design, foley recording* ș.a.m.d. Ideală este predarea cunoștințelor teoretice și practice interdisciplinare, de acustică muzicală, psihoacustică, regie muzicală, teorie muzicală, morfologia și sintaxa limbajului muzical și lista poate continua....

**R.:** *Am ajuns în fine și la cea de-a treia ipostază a fenomenului interpretării, cea în care ne raportăm la muzica interactivă.*

**A.B.:** Muzica interactivă reprezintă un subgen modern și provocator, iar sistemele muzicale interactive, care îi oferă suportul tehnic, au ajuns la maturitate. Domeniul a evoluat în primul rând datorită îmbunătățirii limbajelor de programare și a puterii de calcul a *computerelor.* Perspectiva asupra creației muzicale este diferită și foarte atractivă, cu referire la rolul artistului: compozitorul, în același timp interpret și programator, „instruiește” calculatorul să reacționeze prompt la acțiunile solistului. Generalizând, aș spune că muzica este rezultatul condiționării reciproce om-mașină. Dacă este să mă refer la *If* pentru oboi și calculator interactiv, o lucrare pe care am compus-o în 2011 și interpretată de artistul Adrian Cioban, pot spune că există trei aspecte ale fenomenului interpretării pe scenă. Prima este tălmăcirea partiturii de către instrumentist, apoi reacția calculatorului la muzica produsă de solist, și ultima, intervenția compozitorul cu un aparat MIDI miniatural, dotat cu diverse potențiometre și butoane. Programul calculatorului se numește iFPH și l-am scris în limbajul MAX.

**R.:** *Computerul devine un interpret dar în același timp și un instrument, aparte?*

**A.B.:** *Computerul* devine un instrument muzical autonom. Analizează sunetele captate prin microfon, distinge variațiile de amplitudine, urmărește anvelopa globală de intensitate, sesizează pauzele, face deosebire între frecvențe, iar în funcție de indiciile de intensitate și înălțime stabilite de programator, denumite *cues,* calculatorul generează propriile sunete și acompaniază solistul.... *Drone II* pentru vioară și computer reclamă aceleași principii de captare și prelucrare. Piesa a fost compusă exclusiv din sunete de vioară și cu aportul interpretativ al artistului Ladislau Csendes.

**R.:** *Atât lucrarea If, cât și lucrarea Akedia au beneficiat de mai multe interpretări. Care ar fi diferențierile, asemănările raportate la spațiul de reprezentare al scenei de concert sau pe calculatorul propriu la birou.*

**A.B.:** *If* are câteva versiuni interpretative, cu Adrian Cioban și cu un oboi virtual programat minuțios pe calculator, cu alte cuvinte cu un oboi în interpretare proprie. Sunt versiuni care au urmat îndeaproape concepția componistică. Am să mă opresc asupra interpretărilor în care solistul s-a aflat în prim plan și care au fost prezentate publicului în *Conferința-concert de muzică interactivă* din 2011 și în cadrul proiectului *remote ctrl* din 2012. Cât timp calculatorul guvernat de iFPH produce sunetul prin sinteză granulară, asemănarea dintre sunetul electronic și sunetul oboiului este frapantă. Calculatorul preia granule de câteva milisecunde din sunetul acustic pentru a fabrica acompaniamentul, isonul și acordurile. În acest sens, oboiul devine împreună cu calculatorul un „instrument augmentat". Versiunile lucrării *Akedia* sunt diferite structural și timbral: oboi și calculator, respectiv voce și calculator. *Akedia* este o lucrare de atmosferă, este o imagine sonoră a deznădejdii, a amorțelii sufletului și a trândăviei dulci, a patimii pe care Părinții Bisericii o numesc „akedia". Irinel Anghel, *performing artist,* cu care am prezentat *Akedia* în *„Toamna Muzicală clujeană"* din 2012, și-a creat propriul discurs sonor, păstrând conceptul inițial. În spațiul său performativ, Irinel Anghel este compozitoare, interpretă și actriță. Am creat împreună o versiune *live,* unde factorul improvizație, în înțelesul de creație spontană, a influențat și el lucrarea.

**R.:** *Computerul este, în concluzie, un instrument muzical?*

**A.B.:** Folosit ca atare, calculatorul devine un instrument muzical. Ar trebui să ne întrebăm: este *computerul* modern un smartphone, un sistem militar ori civil de telecomunicație? Ce face calculatorul ca să-l considerăm un instrument? Max Mathews a răspuns în 1963 la această întrebare: compozitorul scrie linii de cod pentru fiecare sunet pe care îl imaginează, alături de partitură, iar programul reprezintă instrumentul muzical. Extrapolând, un instrument este un obiect. Obiectul în sens informatic este programabil și are o întrebuințare precis definită. Programatorii în MAX asamblează diverse obiecte care să slujească în primul rând actului artistic.

**R.:** *În spectacolele muzicii de divertisment, performance-urile live cu sound electronic și jocuri de lumini, umplu săli vaste de concert, stadioane întregi, cu un beneficiu financiar uriaș atât pentru companiile ce fac comerț cu această muzică cât și pentru D.J.-ii care sunt vedetele timpului nostru.*

**A.B.:** Sunt de admirat artiștii de muzică electronică și DJ-ii muzicii *trance.* Dar, mă gândesc că e o povară să fii vedetă.... Albert Einstein spunea: ceea ce este corect, nu întotdeauna este popular, iar ceea ce este popular nu este întotdeauna corect. Vreau să spun că unele inovații ajung târziu în conștiința publicului. Tehnicile muzicii concrete folosite de Pierre Schaeffer au atins conștiința publică atunci când calculatorul personal era

prezent în aproape toate studiourile de muzică pop-rock, dance etc. Muzica experimentală nu țintește publicul de pe stadion. Iar comunitățile profesionale de muzică electroacustică sunt de altfel restrânse în multe țări.

**R.:** *Cu toate acestea, ele sunt cele care reprezintă elita, vârful de lance al evoluției muzicii în secolul XXI.*

**A.B.:** Probabil că da. În fond totul este o chestiune de alegere.

Interviu publicat în limba engleză: *On the performance of electronic music/Interview with composer Adrian Borza,* în revista *Studia Musica Universitatis Babes-Bolyai,* nr. 61/2016, pag. 7–15

# Acasă e acasă ! – interviu cu soprana Kele Brigitta

**R.:** *Când v-ați descoperit vocația? Care a fost momentul în care ați știut că veți fi cântăreață?*

**K.B.:** Nu a fost un moment anume când am știut că voi fi cântăreață, dar de mică, de pe la 7, 8 ani, cântam foarte des în corul bisericii. Familia mea fiind foarte credincioasă, de confesiune romano-catolică, noi frecventam liturghiile la biserică iar sora mea cea mare Monika era însărcinată cu toate programele muzicale, ea având postul de cantor și de organist al bisericii. Și așa am avut ocazia să cânt. Desigur, cu vocea mea naturală, de copil. Am cântat așa ani de zile dar a urmat o perioadă când a trebuit să decid. Eu nu am urmat o școală de muzică, eram la un liceu teoretic și am dorit să mă duc la un liceu bun din Oradea, unde să-mi fac o cultură generală, dar până la urmă mi-am dat seama că totuși vocea merge cel mai bine, asta știu să fac și îmi place. Pe la 16–17 ani am hotărât asta și am început lecțiile de canto cu doamna Boros-Kondrad Erzsebeth a cărei familie este în Oradea.

Mult mai târziu am intrat la Facultatea de Muzică din Oradea unde am întâlnit o tânără profesoară, pe Lavinia Cherecheș care mi-a fost nu numai dascăl ci și prietenă. Era severă dar în același timp mi-a format o tehnică vocală bună și mi-a dat multă, multă încredere. Am rămas foarte apropiate și încă ne mai întâlnim pentru a lucra împreună, pentru a împărtăși bucurii și emoții. Am urmat apoi masteratul la Cluj, unde inițial nu am intrat, dar eu cred că în cazul meu astrele, Divinitatea, constelațiile, destinul, toate lucrează pentru a împlini ceva de care eu, atunci, nu eram conștientă. Spun asta pentru că la Conservatorul din Oradea am intrat printre ultimii iar la Cluj am picat la admitere dar după o săptămână am primit un telefon că s-au suplimentat locurile și sunt admisă. Asta m-a motivat enorm și m muncit din greu iar în al doilea an de masterat am intrat în corul Operei Maghiare din Cluj. Atunci a început totul.

**R.:** *Ce a reprezentat pentru dvs. accesul în această instituție?*

**K.B.:** Opera Maghiară reprezintă pentru mine casa, leagănul, familia. Eu aici m-am născut, adică m-am dezvoltat ca artistă. Vocea era desigur formată, dar ca artistă, ca actriță am învățat multe. Este foarte important să înțelegi ce se întâmplă cu personajul, gestica, mimica, mișcarea, transpunerea scenică, toate formează un proces foarte complex care se învață în timp. La Opera Maghiară am primit primele roluri, e adevărat că în operete, dar a fost șansa mea să cresc de la roluri mai mici la cele importante Am cântat multe operete, dar și roluri de operă, am cântat chiar și rock-opera, dar și opere contemporane. Spre exemplu, anul trecut am interpretat în primă audiție absolută opera *Sirenele,* iar anul acesta opera *Byzantium,* ambele scrise de G. Selmeczi. Am cunoscut mulți oameni deosebiți care m-au încurajat, mi-au deschis orizontul, m-au ajutat. Îi voi fi întotdeauna recunoscătoare doamnei Nagy Ibolya, o femeie remarcabilă, cu care am vorbit

mult, despre artă, despre rolul celui care dă viață muzicii, practic atunci am deschis ochii și am înțeles multe lucruri. Îi sunt recunoscătoare lui G. Selmeczi, dirijor, regizor, compozitor, care m-a îndrumat, mi-a fost ghid de încredere, am învățat mult și de la dânsul, apoi d-nei Kirkosa Iulia, lui Horvath Jozséf care a avut încredere în mine și m-a încurajat continuu, tuturor celor de la Opera Maghiară care m-au făcut să mă simt iubită și apreciată. Oamenii aceștia au fost foarte deschiși, și cu toate că eu eram o începătoare, au avut răbdare cu mine, probabil că au intuit ceva, au avut „ochi" pentru mine. Sunt oameni de suflet și cred că așa ne-am conectat, pe un alt plan decât cel material, pe plan sufletesc, spiritual.

Baritonul Gheorghe Petean îmi este un prieten și un sfătuitor prețios. Când venea în Cluj, mă asculta și practic el mi-a povestit totul despre scenele lumii, despre cum se reușește acolo. Multă vreme mi-a spus că încă nu sunt pregătită, dar apoi a intervenit norocul. Pentru un tânăr interpret este foarte greu să ajungă la o audiție în străinătate. Să-ți plătești drumul, cazarea și masa pentru a merge la o audiție, este foarte costisitor. Pentru mine aproape imposibil. Însă cum spuneam, astrele, norocul, soarta lucrează și câțiva directori artistici de la Düsseldorf au organizat o audiție chiar la Cluj, audiție la care am participat. Inițial nu am primit nici un răspuns dar după câteva zile m-au sunat și mi-au spus că sunt interesați. Și așa am ajuns să semnez un contract permanent cu ei, prin asta înțelegând că nu în calitate de colaborator. Doar în Germania și România mai există contracte permanente pentru soliști, în rest, în celelalte țări, operele angajează doar cu contract de colaborare pe un timp limitat.

**R.:** *Care a fost primul rol important? Cum ați ajuns la Düsseldorf, la Metropolitan ?*

**K.B.:** În 2006 am dat examenul de masterat cu rolul Mimi din *Boema.* A fost primul meu rol important. Pentru o începătoare este un rol greu care trebuie pregătit foarte bine, dar am reușit. Am lucrat mult cu Lavinia Cherecheș și a ieșit foarte bine. Apoi debuturile s-au ținut lanț. Au fost atât de multe roluri încât de abia mai respiram, încerc să-mi amintesc, au fost inclusiv opere mai puțin cunoscute cum ar fi rolul Arminda din *La finta giardiniera* de Mozart dar nu numai, am cântat spre exemplu și Pamina din *Flautul Fermecat* în Ungaria în Teatrul Erkel. Au fost foarte multe roluri însă numai după cam 7–8 ani am reușit cu audiția pentru Düsseldorf.

Pentru toți cei care vor să iasă pe scenele mari ale lumii, am un sfat. Oricât de talentați ar fi, și oricât de mari sau frumoase sunt vocile lor, dacă nu au un impresar bun, au șanse puține. Norocul meu a fost Gheorghe Petean care m-a prezentat doamnei Luiza Petrov, însă pot spune că am așteptat mult. El nu m-a recomandat decât atunci când a știut că sunt cu adevărat pregătită, deoarece pe scenele mari concurența este acerbă, munca este grea și istovitoare, trebuie să ai nervi tari, voință, fizic, să dai tot din tine. Desigur că și satisfacția e pe măsură, sălile sunt pline continuu, un spectacol pregătit se joacă de câte 10–20 de ori în stagiune și totdeauna sala e plină. Un alt aspect este faptul că orchestra

este mai mare, sălile mai spațioase, deci automat vocea trebuie să pătrundă, să fie mai puternică, și asta cere efort.

Cu ajutorul doamnei Petrovici am primit un contract la Opera Bastille, pentru Musetta unde am cântat alături de Angela Gheorghiu și cu cel mai de temut dirijor, Daniel Oren. El are o personalitate puternică și este recunoscut pentru severitatea sa. Eu eram răcită, nu am cântat la repetiții și am crezut că mă va da afară. Dar în final a fost atât de mulțumit de mine încât m-a recomandat peste tot și chiar anul trecut am fost cu el în turnee la Avignon, în Israel, în China la Beijing unde am cântat *Nedda* într-o regie de *Paiațe* semnată de renumitul regizor Giancarlo del Monaco (fiul celebrului Mario del Monaco).

Anul trecut, în primăvară când cântam Musetta la Opera Bastille alături de Angela Gheorghiu, Ludovic Tézier, Stefano Secco, Maria Agresta, în paralel Anita Hartig cânta Mimi la Metropolitan iar doamna Luiza Petrov era acolo. Cei de la Metropolitan căutau o altă Musetta și atunci doamna Petrov a spus că ea are o Musetta care are mare succes la Paris. Ei au spus că sunt interesați și am trimis niște înregistrări, după care tăcere, nu am primit nici un răspuns. Am crezut că au uitat de mine și am continuat spectacolele, în toamnă am avut un mare succes la Strassbourg cu *L'amico Fritz* de P. Mascagni, o operă mai puțin cântată, alături de un tenor român de mare perspectivă, Teodor Ailincăi din București. În sală se afla o persoană importantă, doamna Eva Wagner, consultant artistic al Operei Metropolitan, care m-a ascultat. Și într-un final am semnat cu această prestigioasă instituție un contract pentru 2016–2017. De curând mi s-a solicitat și o prelungire, așa că am semnat un contract și pe 2017–2018.

**R.:** *Nu v-am întrebat dacă aveți modele în cânt, mentori, idoli poate?*

**K.B.:** Oh! De la Maria Callas, care este un mare reper valoric, trecând prin toate marile soprane ale lumii, ascult foarte multe interpretări. Virginia Zeani ... este desigur un mare model pentru mine. Este mătușa Laviniei Cherecheș a cărei metodă de cânt ea o predă la clasă, astfel într-un fel mă simt ca o verigă în această moștenire. Dar foarte multă lume mi-a atras atenția că timbrul vocii mele este apropiat de cel al Mirelei Freni. Într-adevăr, există o similitudine în felul în care simțim rolurile, în culoarea vocală dar există și o foarte mare compatibilitate cu roluri care au făcut-o pe ea celebră și care mie mi se potrivesc extraordinar de bine. Mă feresc însă de influența pe care o exercită audiția, pentru că personalitatea fiecărui interpret este foarte importantă.

**R.:** *Ce urmează?*

**K.B.:** Urmează Liu la Düsseldorf

**R.:** *Cu ce gânduri vă întoarceți acasă?*

**K.B.:** Mă întorc cu mult drag, cu multă iubire, mă întorc pentru ca să-mi găsesc liniștea, să mă odihnesc, să mă întâlnesc cu prieteni dragi. Acasă e acasă !

Interviu publicat online pe site-ul Operei Maghiare din Cluj

# „În ultimii doi ani preocupările mele converg înspre Timpurile Finale ale omului” – interviu cu compozitorul Vasile Herman

Compozitorul, profesorul și muzicologul clujean, Vasile Herman, a avut amabilitatea de a ne oferi un interviu primindu-ne cu căldura în casa sa. Am folosit cele trei atribute deoarece toate, se îmbină armonios în prolifica activitate a acestei personalități a muzicii contemporane românești. Născut în 1929, la Satu Mare într-o familie de intelectuali – tatăl său fiind preotul Vasile Herman – compozitorul primește o solidă educație, morală și intelectuală, în spiritul valorilor tradiției și spiritualității românești. După finalizarea studiilor începute la Satu Mare și continuate în Cluj, la Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” unde studiază compoziția cu Sigismund Toduță, Vasile Herman urcă treptele ierarhiei universitare, începând cu anul 1954 și până în anul 2000 când se retrage din activitatea pedagogică cu titlul de profesor doctor. Studiile muzicologice, comunicările științifice, conferințele și emisiunile Radio-Tv, eseurile, cronicile, articolele publicate precum și cursurile de cea mai înaltă ținută științifică elaborate pentru uzul studenților, îl consacră ca unul dintre cei mai importanți muzicologi ai țării. Este autorul unor cărți de o importanță fundamentală pentru studiul formei, stilului, fenomenologiei componisticii românești contemporane dintre care amintim: „Originile și dezvoltarea formelor muzicale”, „Formă și stil în muzica românească contemporană”, „Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach” vol. III, în colaborare cu S. Toduță. A fost distins cu premiile Uniunii Compozitorilor în 1976, 78, 81 și Premiul Academiei Române în 1977. Creația sa cuprinde toate genurile muzicale: 8 cantate, 5 simfonii, 10 lucrări simfonice, 5 concerte, nenumărate lucrări de muzică de cameră, lucrări pentru pian solo, muzică vocală, corală. Zi de zi, creația sa se înmulțește cu opusuri dintre cele mai interesante. Stilul său îmbină tehnici componistice de avangardă în deceniile 6–7-8 ale secolului XX, serialismul, serialismul – modal, calculul matematic, aleatorismul, eterofonia, ș.a. cu modele, algoritmi de gândire și organizare a genului și formei consacrate de muzica universală și românească într-un spirit al muzicii ce păstrează arhetipuri de exprimare ale muzicii tradiționale, arhaice, țărănești.

În ciuda problemelor de sănătate inerente vârstei domniei sale, V. Herman are același spirit iscoditor, critic, analitic, are aceeași neliniștită dorință de a crea, aceeași pasiune de a explica esența fenomenelor muzicale ca atunci când l-am cunoscut fiindu-i studentă, și mai ales are aceeași generozitate de a împărtăși preaplinul experiențelor și cunoștințelor sale, lucru rar întâlnit la dascălii de astăzi.

**R.:** *Bună seara domnule profesor. Aș dori să ne împărtășiți ce se mai întâmplă în laboratorul dumneavoastră de creație și de ce nu, în cel de muzicologie. Care sunt tematicile, genurile abordate, coordonatele expresive ale ultimelor dvs creații?*

**V.H.:** Ultimele mele creații datează cam de prin 98, 99 și au constituit, mai ales după anul 2000–2002 o perioadă de vervă creatoare. În această perioadă mi-au apărut mai multe lucrări dintre care aș putea să evoc, printre primele, o operă.

**R.:** *Ați putea să ne povestiți subiectul acestei opere?*

**V.H.:** Este vorba despre „Pasarea Măiastră" după un libret propriu, în trei acte, a cărei personaj principal este sculptorul Constantin Brâncuși, care, prin suprapunere de planuri temporale, are ca ucenic un prinț medieval care nu este altcineva decât Făt Frumos. Acest prinț suferă de o boală. Își dorește *Pasărea Măiastră* și până nu va avea această pasăre, (respectiv Pasărea în spațiu a lui Brâncuși), nu va scăpa de melancolie și de boala care-l roade. Brâncuși îi oferă Pasărea Măiastră dar împăratul, tatăl prințului nu îl lasă să o păstreze ... iar pasărea auzind toate acestea își ia zborul spre Celălalt Tărâm.

Prințul împreună cu mentorul său, Brâncuși, merge si-o caută pe tărâmuri diferite până ajung pe Celălalt Tărâm. Acolo dau peste palatul de cleștar al celor trei zâne care de fapt sunt cele trei grații ale Antichității. Una dintre acestea îi devine soție, ea fiind de fapt Pasărea Măiastră. Înăuntru, în palat, prințul stă lângă colivia în care Pasărea Măiastră cântă prin vocea flautului, și este cuprins de melancolie. Pasărea îi cere la un moment dat, prin vocea soției sale, care se aude din culise, s-o elibereze, promițându-i că dacă face asta, îl va duce pe cărări cerești, în spații siderale, în spații interstelare și că va fi o călătorie extraordinară. Într-un moment de derută Prințul îi dă drumul și Pasărea zboară liberă. Prințul n-o mai regăsește nicăieri și niciunde. Cele două prințese, surori ale Păsării Măiestre, îi ies în cale și-i spun: „Te du, O, Făt Frumos, pe munți și pe văi, altfel tu vei fi mort, vei fi mire al Întunecatei Nunți". Atunci apare din nou Brâncuși care-i promite că-l va ajuta să găsească Pasărea Măiastră. Actul III se deschide cu un dans al ielelor, printre niște ruine pe care veghează stafii. După ce își termină dansul, dintr-un colț, ostenit, apare Prințul împreună cu Brâncuși. Făt Frumos este mult mai în vârstă decât mentorul său, este un moșneag care abia se ține pe picioare. „Ce lungă-i calea" spune Prințul. Și în liniștea mormântală, lângă o piatră funerară, dintr-o ladă, se aud trilurile Păsării Măiestre. Atunci Prințul, cuprins de neliniște spune că dorește să deschidă lada, dar Brâncuși îl oprește spunându-i: „Nu ți se cade ție Prințe se desfereci această vrajă, numai eu voi putea face acest lucru". Prințul nu-l ascultă și spune că soarta sa, de va fi bună, de va fi cruntă, el va desfereca lada. Desfăcând lada, din ea țâșnește o lumină orbitoare și Pasărea măiastră se avântă din nou în spațiile interstelare. În acel moment Prințul cade mort iar Brâncuși, ridicându-și brațele are un monolog în care spune că o viață însemnată acum s-a săvârșit și rămâne rugându-se. În fundal, luminată, în timp ce stele încep să apară pe circularul scene, se ridică maiestuos, plină de lumină, Coloana

infinită a lui Brâncuși. Acesta este subiectul operei pe care am încercat să-l ilustrez muzical cu mijloace simbolice și vocale.

**R.:** *Creația dvs. simfonică și camerală este reprezentativă pentru muzica românească contemporană, a fost și este una dintre mijloacele de exprimare proprii unei personalități. Creație care, după cum ați declarat într-un interviu, a contrazis predicțiile răutăcioase ale unora, că veți fi un compozitor de coruri. Care sunt coordonatele ultimelor lucrări camerale simfonice, vocal-simfonice alături de opera amintită?*

**V.H.:** Alături de această operă, trebuie să citez o altă simfonie pentru ansamblu de percuție, pentru cinci percuționiști, intitulată *Hestia,* în cinci părți, care a fost cântată în primă audiție de către ansamblul de percuție al lui Grigore Pop și care mi-a adus și satisfacția unui premiu al Uniunii Compozitorilor. În această lucrare am încercat să sugerez prin instrumentele de percuție – în ansamblul instrumental al fiecărei grupe din cele cinci existând și o toacă – atmosfera țărănească atmosfera românească arhaică, comisia de la București care a ales lucrarea pentru premiere fiind satisfăcută de maniera în care reușesc să redau imaginea unui trecut, de legendă, ancestral. Dintre alte lucrări mai deosebite și care n-au mai fost cântate, aș putea vorbi despre un *Recviem Trac,* lucrare care se inspiră din versuri populare. Are trei părți, un ansamblu muzical mai amplu, și o voce de bariton. Spun că este recviem trac întrucât apelez la o poezie populară în care mormântul nu are cruce încă, are numai un stâlp. „Tu dudu-te du-te/Pe cărări tăcute/Tot din stâlp în stâlp/Din mormânt în mormânt./Nici nu te tămâie/Nici nu te comând”. Iată deci o poezie în care mormântul fără cruce, are un stâlp, exact cum era la traci. De aceea l-am intitulat *Requiem Trac.* Dintre cele trei părți, ultima mișcare, cea mai dramatică, tinde în totalitate spre acea catastrofă inevitabilă a fiecărei vieți, trecerea pe Cealaltă Lume, așa cum spune poezia populară. Nu știu în ce măsura va putea fi audiat vreodată acest recviem, publicul poate va fi interesat să-l asculte, eu mă tem că nu voi putea prinde prima audiție a lui.

Aș mai putea vorbi despre un concert pentru șapte instrumente care s-a cântat de formația *Ars Nova* condusă de Cornel Țăranu, și care are două părți, prima are un caracter liric, a doua un caracter dansant, unde elementul coregrafic și denumirea dansului exprimă atmosfera de dans țărănesc vechi, ancestral. Și pentru ca această parte să fie oarecum mai explicită, utilizez un fragment distorsionat din dansul Ciuleandra, pe care îl agrementez, pe ici pe colo, cu mici fragmente din câteva lucrări ale unor compozitori contemporani cum ar fi, Webern, Toduță, Schönberg și încă vreo doi. Lucrarea a avut se pare succes la prima sa audiție, cred că nu mai este cazul să o comentez. De asemenea, pot să amintesc câteva lucrări mai mici, cum ar fi lucrări pentru clarinet, pian și două grupuri de percuție care mi-au fost cântate de o formație de muzică contemporană, care din păcate nu mai există, „Pro Musica Nova”, ansamblu care mi-a comandat piese cum sunt de pildă „Hora Lungă”, de asemenea pe versuri populare. O lucrare care, de asemenea a avut succes și după cum s-a exprimat cineva, se pare că, „a sunat bine” (râde).

**R.:** *Publicul cunoaște mai puțin pasiunea dvs. pentru istorie, mai precis pentru istoria românilor, ea se poate de altfel întrevedea în titlurile lucrărilor cu rezonanțe străvechi românești. Spiritul reflexiv, atașat de valorile foclorului a esențelor lui, fascinația pentru lumea mitului, au fost întotdeauna prezente în creația dvs. În ultimele lucrări ele apar tot mai des.*

**V.H.:** În ultimii doi ani preocupările mele converg înspre Timpurile Finale ale omului, fiindcă am în lucru un *Requiem profan,* pe versuri populare, în care două părți sunt pentru cor de femei și ansamblu, două părți numai pentru ansamblu, părți care evocă „Timpul Amintirii". Timpul Amintirii este cel al bătrâneții, când, înainte de a păși pe cealaltă lume, omul își amintește de copilărie de tinerețe, de maturitate, pentru ca la sfârșit să se întrebe „ cum îți va fi fost dat ca să mori?". Deocamdată este în lucru, să vedem cum se va termina, care va fi finalul.

**R.:** *Care sunt ultimele dvs. realizări în domeniul muzicologiei, a cercetării științifice, activitate pe care toată viața ați cultivat-o și care a fost în ultimă instanță și inspirație pentru compozițiile proprii?*

**V.H.:** Am elaborat două studii care completează într-un fel ceea ce am scris până acum, ca un fel de addenda la teza mea de doctorat intitulată „Formă și stil în noua creație muzicală românească". În aceste studii am reluat subiectele abordate în carte, vorbind despre formele muzicii românești din diversele timpuri, începând cu Școala de la Putna, și compozitorii acestei școli, compozitori care prin câteva lucrări, prin tehnica lor de compoziție, au avut o înrâurire directă asupra compoziției contemporane, asupra lucrărilor unor compozitori mai tineri în 1970 decât acum ... (zâmbește). În același timp, studiile pe care le-am publicat ca o anexă privesc asupra formelor mici ale muzicii înaintașilor, formelor mari, forma sonată, forma simfonie, începând cu Ștephănescu, care a scris prima simfonie în stil romantic. În aceeași linie de cercetare m-am referit și la contribuția lui Cantemir în crearea unei muzici care bineînțeles nu este românească, este turcească, dar care, undeva în construcție este reper și influență pentru unele muzici atât clasice cât și romantice, moderne, contemporane, românești. În fine, ultimele două studii fac referire la folclor, de unde, de fapt a purces muzica noastră. Primul se intitulează „Formă și structură în folclorul muzical românesc", al doilea, recent încheiat, este „Vechime și identitate în muzica tradițională românească", care se dorește a fi un fel de „Preliminarii 2" la o „Estetică a folclorului românesc". Cu aceste două studii, cred că am încheiat investigațiile suplimentare pe care le-am făcut în legătură cu ceea cea am scris anterior în teza mea de doctorat. În felul acesta se conturează alături de opera mea de creație și o operă muzicologică, în care, consecvent fiind cu tendințele mele dintotdeauna, am abordat muzica românească și ceea ce a putut să realizeze ea, atâta cât este și atâta cât a fost, în decursul unui secol și jumătate de muzică cultă. Este și cauza pentru care am abordat această tematică, întrucât am socotit întotdeauna că este necesar să

meditàm prin această observație științifică și prin creația noastră, asupra scopurilor, asupra rolului nostru în muzica universală și conduita noastră față de aceasta. Compozițiile noastre, după toate indiciile, sunt o pată de culoare în peisajul muzicii contemporane și sunt primite cu aprecieri și căldură în toate concertele în care se cântă, acasă sau oriunde în lume.

**R.:** *Vă mulțumim*

Interviu cu compozitorul Vasile Herman realizat pentru Radio Cluj în 2008 și publicat în revista *Intermezzo,* nr. 1, an II, sept. 2009, pg. 21.

# „A învăța elevii să cânte la pian pe instrumente declasate si insuficiente numeric este analog cu a învăța să înoți fără apă” – interviu cu prof. univ. dr. Ninuca Pop Oșanu

Prof. univ. dr. Ninuca Pop Oșanu este cetățean de onoare al orașului Cluj-Napoca, Președintă a Fundației „Sigismund Toduță” și membru fondator al Societății Române Mozart, al „European Piano Teachers” și „International Piano Duo Association”. În cei 53 de ani de activitate concertistică a fost protagonista a 53 de prime audiții absolute și 106 prime audiții. A educat generații de pianiști unii actualmente cu o carieră strălucită în străinătate. Este membru permanent al Ansamblului de muzică contemporană Ars Nova alături de care a promovat muzica modernă și contemporană europeană dar și românească. A realizat numeroase înregistrări la Radio București, Cluj, Budapesta, Bruxelles, Paris, Londra precum și discuri/CD-uri Electrecord, Hungaroton. A colaborat la emisiuni televizate. Este autoarea mai multor studii stiințifice și a cărții *Elemente stilistice ale scriiturii pianistice enesciene.* A organizat anual concursurile de interpretare și creație *Gh. Dima, S. Toduță,* a fost și este membră în numeroase jurii ale concursurilor naționale și internaționale de pian.

**R.:** *D-na prof. dr. Ninuca Pop, de multă vreme activitatea dvs. profesională îmbină fericit mai multe direcții: aceea de pedagog al pianului, interpret, muzicolog. Care dintre aceste direcții vă împlinește cel mai mult, vă definește personalitatea?*

**N.P.:** Cred că cel care se simte irezistibil atras de timpuriu de universul muzicii încearcă prin cele mai diverse moduri să pătrundă în acest teritoriu al comunicării rațional-emoționale. Mai întâi apare impresia copleșitoare produsă de audierea unor capodopere în interpretări de înaltă calitate, apoi treptat apare dorința de a deveni tu însuți făuritorul acestei magii. În îndelungatul proces de învățare, la un anumit nivel observi că orele acordate studiului tehnicii nu sunt suficiente, că sunt necesare multiple informații adiacente, că trebuie să cunoști însăși procesul creației operelor pentru a le putea recrea, să ai o temeinică argumentație în susținerea opțiunilor interpretative.

Privind retrospectiv, preocuparea constantă a fost cea de îndrumător al unor viitori pianiști și muzicieni. Pentru a îndeplini această misiune a fost nevoie să asimilez un repertoriu diversificat stilistic și să posed acea experiență care se poate dobândi numai în fața publicului, trăind cu emoție responsabilitatea recreației artistice. Astfel, pe parcursul a peste patru decenii, munca în sala de curs a devenit un *modus vivendi* care, în primă

fază, era completat de bucuria prezențelor scenice ca mai apoi să savurez din ce în ce mai mult împlinirea pe care ți-o poate oferi cercetarea în sens interdisciplinar a problematicii aferente. De fapt toate strădaniile interpretative și muzicologice depuse de-a lungul anilor au avut și au o finalitate certă în dorința de a fi în măsură să ofer clarificări la obiect celor ce deschid partiturile cu dorința de a le citi aprofundat, de a descoperi printre rândurile textului muzical revelații demne de a fi împărtășite semenilor.

**R.:** *De-a lungul anilor ați avut studenți talentați, harnici, sau excepționali. Care sunt foștii studenți a căror personalitate, talent, inteligență i-a propulsat în lumea pianisticii românești sau internaționale? Care este soarta acestor tineri? Ii motivează societatea românească să rămână în țară ca valori autohtone sau „mirajul" occidentului, a unui trai decent sau a unor condiții de afirmare, de realizare profesională, este mai mare și aceștia îl preferă? Putem vorbi de un exod al inteligenței românești. Există un exod al valorilor interpretative românești?*

**N.P.:** În condițiile numărului mare a celor ce-și așteaptă consacrarea și a creșterii pretențiilor calitative afirmarea la rangul de *pianist solist* devine un vis rezervat excepțiilor. În această privință dintre foștii mei studenți locul de onoare îi revine lect. univ. dr. Daniel Goiți, a cărui ascensiune artistică este măsura capacității sale de dăruire și a pasiunii sale arzătoare pentru pian și pentru muzică. Suprimarea din motive financiare a posturilor de soliști ai instituțiilor muzicale, care ar trebui să fie destinate unor astfel de excepții, i-a impus îmbrățișarea carierei didactice, domeniu în care se bucură de asemenea de o frumoasă recunoaștere.

Pentru a putea răspunde la continuarea întrebării ar fi necesară o investigație sociologică întemeiată pe o largă bază de date. Cercetând zona noastră, privind înșiruirea numelor foștilor mei studenți, constat că mai bine de jumătate dintre aceștia activează în prezent în Uniunea Europeană sau în Statele Unite ale Americii. La început predominau plecările din motive familiare, o exprimare voalată a dorinței de a avea un alt nivel de trai. În ultimul timp este din ce în ce mai atractiv mirajul traversării Atlanticului în vederea găsirii unor mai bune condiții de afirmare. Despre aceștia avem cunoștință că s-au integrat bine în viața artistică absolvind masterate și obținând chiar suprema calificare – doctoratul. Vom aminti doar pe Tudor Bota, Sergiu Gherman, Ely L. Kalman (SUA), Goilă Crenguța (Mexic).

Pentru absolvenții rămași în țară este precumpănitoare cariera didactică concretizată prin predarea diferitelor discipline de profil. Astfel cealaltă jumătate a absolvenților clasei mele își aduc contribuția la educația muzicală a societății noastre fiind în proporții egale cadre didactice în învățământul superior sau în cel liceal.

Considerând muzica de cameră ca un domeniu important ce testează nu numai pregătirea pianistică, dar și pe cea general muzicală, alături de sensibilitate și rafinament ne

bucură recunoașterea competenței lect. univ. dr. Cipriana Gavrișiu, specializată ca maestru acompaniator în formația de duo vioară-pian sau a lect. univ. dr. Vera Negreanu în formația de două piane, care se suprapun unei frumoase activități didactice. În același context duo-ul drd. Diana Barb – drd. Silvia Sbârciu a adus recent un plus de culoare și elan tineresc peisajului cultural clujean.

Privind în context actual, sarcina pedagogului este cea de a oferi pregătirea necesară integrării absolvenților în diferite orizonturi culturale într-o perspectivă în care dureroșul termen *exod* ar putea fi înlocuit prin sintagma *circulația valorilor* care cred că va fi caracteristica dominantă a perioadelor următoare.

**R.:** *Care dintre calitățile, aptitudinile unui pianist primează în dezvoltarea sa ulterioară spre performanță: inteligența, sensibilitatea, muzicalitatea, dexteritatea chiar,? Există un aport genetic, care favorizează evoluția excepțională a unui tânăr pianist sau orice tânăr poate fi educat pentru a face performanță? Este valabilă în această vocație profesională axioma că rezultatul este 99% transpirație și 1% inspirație vehiculată de chiar marele Enescu, el însuși un pianist excepțional?*

**N.P.:** Această întrebare ar putea constitui singură obiectul unei ample dezbateri. Încercând un răspuns succint vom reaminti în primul rând rolul auzului muzical cu toate componentele sale, conformația mâinilor, dezvoltarea copilului într-un mediu propice. Selectarea timpurie a elementelor cu o evoluție mai rapidă a muzicalității și inteligenței, manifestarea evidentă a interesului pentru arta sunetelor pot constitui apoi baza motivației ce se transformă în voința elevului de a trece peste multiplele dificultăți ce vor apare.

Gândindu-ne la numeroasele exemple de ilustre familii din care au răsărit genii ale muzicii universale, nu putem contesta aportul genetic, ceea ce nu înseamnă că nu pot apare copii talentați și în cazul unor familii cu un interes latent pentru muzică. Aptitudinile sunt doar prima condiție care deschide calea spre o continuă perfecționare, rodul unei munci tenace sub îndrumări competente. Îmbinarea variatelor aspecte amintite este atât de strânsă și de diversă încât ne ferim a preciza determinări procentuale. Proporția enunțată în celebrul citat enescian provine din dorința de a nu se supraestima rolul talentului și are scopul de a da un substanțial îndemn spre muncă tinerilor muzicieni. Doar ca urmare a unui studiu îndelungat poate apare *inspirația,* acea revelație fulgerătoare care proiectează o nouă lumină asupra valorilor conținute de opera muzicală interpretată.

Referitor la termenul performanță sunt necesare câteva precizări. Dacă în vechea accepțiune acesta semnifica împlinirea unor *realizări de excepție,* în prezent, prin preluarea lărgită a sintagmei *performing art,* noțiunea tinde să cuprindă o multitudine de fenomene artistice prezentate *pe viu* în spații mai mult sau mai puțin tradiționale. Asistăm la o „liberalizare” a spațiilor consacrate, destinate inițial producțiilor artistice, care pentru obținerea de fonduri sunt deschise oricăror manifestări publice. În acest sens

lărgit, oricine poate fi educat pentru a păși pe scenă, „performanța” facilă poate atrage însă doar ovațiile disproporționate ale unui public incult, doritor să fie el însuși văzut aplaudând pe ecranele televizoarelor.

În contrast, rolul sacrificiilor adevăraților *campioni* este savurat în derularea unor concursuri doar de către juriul care stabilește ierarhia concurenților, asistat de un număr restrâns de melomani. Din amplele repertorii interpretate la înalte pretenții de măiestrie numai *concertul final* a celui mai bun se va bucura de mediatizare și de câteva programări. De abia după acest moment el va putea intra într-o nouă și aprigă concurență cu laureații altor concursuri internaționale și/sau cu artiștii promovați pe alte criterii.

**R.:** *Cât de mult depinde munca dascălului de datele atributele, calitățile, unui învățăcel? Există un nivel de măiestrie interpretativă care să-i permită tânărului să se elibereze de tutela didactică? Când se produce acest fenomen, se poate estima vârsta sau maturitatea profesională, fizică și psihică, emoțională a acestuia ? Care este sentimentul dascălului care ajută la împlinirea unui astfel de destin?*

**N.P.:** Calitățile învățăcelului reprezintă zăcământul aurifer ce așteaptă să fie descoperit, rafinat și cizelat pentru a ajunge la forma ce se lasă admirată. Responsabilitatea dascălului crește atunci când îndrumă un talent deosebit căci în cazul unor disfuncții educaționale aptitudinile nu se dezvoltă la întreaga lor capacitate.

Însușirea măiestriei interpretative se face prin treptata conștientizare a numeroaselor aspecte componente ale fenomenului. Stimularea continuă a autocontrolului contribuie la atingerea maturității gândirii muzicale cărei apariție are un caracter strict individual, nefiind predictibilă. Oferindu-i elevului modele de învățare, profesorul își pregătește de fapt ieșirea treptată din acest complex proces. Totuși, chiar și atunci când elevul poate asimila mulțumitor singur o partitură, îndrumătorul mai are de jucat rolul publicului virtual. El este cel care testează coerența exprimării, gradul de stăpânire a emotivității precum și măsura în care sonoritățile emise îndeplinesc funcția comunicativă. După ce a încercat să contribuie la configurarea unor destine, cuprinzând o largă arie de manifestare a slujirii muzicii, inspirat din înțelepciunea dragostei materne, dascălul se retrage, urmărind de departe evoluția lor cu sentimentul datoriei împlinite.

**R.:** *Dan Grigore afirma într-o emisiune a regretatului I. Sava că „talentul unui interpret aparține umanității, nu neapărat unei școli, unei nații. Odată educația sa muzicală fiind desăvârșită, el devine un artist universal, un «bun al comunității» capabil să exprime adevăruri estetice generale umane.” Totuși știm că există școli de interpretare pianistică mondială. Există particularități ale acestora care depind și de temperamentul, inteligența, sensibilitatea specifică unei nații? Se știe de pildă că evreii sunt extrem de dotați muzical, că rușii și slavii în general au o sensibilitate către stările nostalgice, melancolice, că francezii au un rafinament aparte sau că italienii și spaniolii sunt temperamentali. Sunt acestea prejudecăți?*

**N.P.:** În domeniul muzicii „clasice” talentul muzical nu se poate dezvolta decât în cadrul unui orizont cultural universal, într-un continuu flux informațional care subliniază adevărul afirmației de mai sus. Arta însăși exprimă adevăruri estetice general umane. Totuși, fiind un *bun al comunității,* artistul a avut și are menirea de a o reprezenta în context internațional, ducând cu sine anumite particularități spiritual-temperamentale despre care ați amintit.

În sensul strict al meșteșugului instrumental, pianistul poartă însă pecetea unor creatori de școală recunoscuți între profesioniști ca *părinți* din care provin ramurile unor genealogii ce pot fi admirate în finalul unor scrieri de specialitate. Pentru aceștia granițele națiunilor nu au constituit o limitare nici în trecut și cu atât mai mult în zilele noastre. Ca tendință marcantă putem spune că procesul răspândirii artei pianistice a început în secolele XVIII-XIX prin transferul profesorilor din vestul spre estul Europei, în secolul următor elevii parcurgând direcția inversă.

Privind situația actuală, criteriile ce orientează acul busolei țin de existența unor personalități foarte bine cotate și de asigurarea condițiilor de viață și de studiu. Întrucât a învăța elevii să cânte la pian pe instrumente declasate și insuficiente numeric este analog cu „a învăța să înoți fără apă”, prin numărul și calitatea instrumentelor muzicale puse la dispoziție pentru exersat atracția instituțiilor americane este în creștere.

**R.:** *Creația muzicală cultă românească ce începe să se înfiripe la noi de abia în secolul al XIX lea a avut de recuperat un decalaj față de cultura muzicală occidentală. De abia la începutul secolului XX prin creațiile compozitorilor generației contemporane cu Enescu și prin acesta acest decalaj s-a recuperat. Știm că preocupările dvs. muzicologice s-au axat pe reliefarea rolului unor precursori în ceea ce privește interpretarea pianistică, G. Enescu, Dinu Lipatti, Ana Voileanu-Nicoară, Ecaterina Fotino-Negru. Putem vorbi despre o școală pianistică românească ? Care este filiera pedagogică și artistică de la care se revendică aceasta? Cea franceză, germană, rusă?*

**N.P.:** Într-adevăr, privind retrospectiv putem vorbi despre un mare efort inspirat din exemplul enescian care a mobilizat puternice personalități pentru aducerea muzicii românești la nivelul artistic al secolului al XX-lea. Biografiile lor repetă schema: studii începute în țară, continuate în străinătate. Dacă până la primul război mondial opțiunile se îndreptau spre Viena, Leipzig, Berlin, în perioada interbelică Parisul, prin cele două instituții Conservatorul Național și vestita École Normale a adus o contribuție importantă la perfecționarea unor numeroși pianiști și profesori de pian.

În următoarea perioadă acest flux este reorientat în favoarea institutelor cunoscute în epocă prin sintagma *școala sovietică,* chiar dacă aceasta la rându-i era la origine de inspirație germană. Din aceste mutații, dictate de considerente străine artei, au rezultat diferențe de opinii, care uneori au generat situații conflictuale, depășite prin acceptarea

diversității exprimării artistice. Din sinteza care a urmat în mod inerent a rezultat un lăudabil interes pentru respectarea stilurilor, căci, se pot face trimiteri spre modul de interpretare existent la diferitele surse autentice.

Prin numărul și calitatea pianiștilor care au însuflețit viața de concert a țării și au reprezentat-o cu cinste în exterior, se poate vorbi despre o școală românească – conținând și o filială clujeană – împreună integrându-se în cerințele artei muzicale universale.

**R.:** *Putem vorbi despre o școală pianistică clujeană?*

**N.P.:** Recunoașterea existenței unei „școli" în sensul atribuirii unor particularități definitorii poate fi făcută mai bine de către cei din afara acesteia, și numai pe baza aprecierii unor largi perioade istorice. Ca vârstă, mai avem 14 ani de parcurs spre a atinge venerabila vârstă a centenarului învățământului instituționalizat la Cluj.

Se impune însă recunoașterea faptului că prin continuarea tradițiilor la a căror fundamentare au contribuit în mod decisiv Ana Voileanu-Nicoară, Ecaterina Fotino-Negru, Eliza Ciolan și Gheorghe Halmoș și continuatorii lor s-a atins nivelul prin care recunoașterea valabilității *Diplomei de absolvire* este un fapt curent care facilitează efectuarea unor schimburi culturale în condiții onorabile cu diverse instituții muzicale de pe glob. Pregătirea temeinică a studenților clujeni le conferă posibilitatea de a beneficia de mobilitățile oferite de proiectele educaționale internaționale. Regretul de a nu-i avea în preajma noastră se alină la gândul că studenți deosebit de valoroși au fost primiți în instituții de prestigiu, ca de exemplu: Bogdan Vaida la Musikhochschule Freiburg, Georgiana Fodor la École Normale – Paris, Tamara Stăncel la California State University Fullerton. Este, credem, cea mai bună confirmare a viabilității unei școli.

**R.:** *Ca membră a renumitei formații Ars Nova dar și prin numeroasele recitaluri, conferințe publice, simpozioane muzicologice, emisiuni radio, susțineți și contribuiți la afirmarea creației muzicale contemporane românești și străine. De ce această opțiune personală? Sunt pianiști care evită acest repertoriu. Care credeți că este importanța acestei creații în formarea tânărului interpret ? Sunt tineri care preferă sau „li se potrivește" un anumit gen de repertoriu situat în zone stilistice diferite, cel romantic sau cel al impresionismului muzical, al muzicii baroce sau chiar al muzicii moderne. Pledați spre o educație muzicală pluristilistică sau încurajați situarea într-un repertoriu cu care tinerii pianiști sau afinități?*

**N.P.:** Susținerea creației muzicale naționale a fost considerată un deziderat major încă din primii ani de la înființarea Conservatorului Clujean. În decursul anilor a devenit o normalitate faptul că în studierea repertoriului românesc să se impună și să se respecte nivelul calitativ general admis în privința respectului textului, recrearea atmosferei și a conținutului de idei.

Astfel descoperind încă de timpuriu nota folclorică a pieselor M. Negrea, S. Drăgoi, M. Eisikovits am avut prilejul să observ că și cu aceste piese se poate capta interesul

publicului. Mai târziu am avut revelația primelor două lucrări pianistice ce ilustra semnătură a maestrului S. Toduță: *Passacaglia* și *Sonatina pentru pian* devenite „clasice". Acestea mi-au deschis drumul spre alte descoperiri, spre privilegiul de a cânta noile sale creații încă din manuscris, de a fi îndrumată personal de către marele compozitor în vederea unor prime audiții.

Deoarece am făcut parte din generația care, din cauza orientării politice, îi era închis accesul către muzica occidentală contemporană, după absolvirea studiilor a trebuit să-și completeze această lacună. Rând pe rând făceam cunoștință prin partituri obținute cu dificultate (uneori copiate cu mâna sau fotografiate!) de creația lui A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, O. Messiaen ș.a. De asemenea ne atrăgeau atenția inovațiile stilistice atât de provocatoare ce apăreau în lucrările generației de tineri compozitori. A fost un mare noroc să te afli la început de drum tocmai când pleiada: C. Țăranu, V. Herman, E. Terény, D. Voiculescu ș.a. erau în plin proces de afirmare.

Astfel participarea mea din 1968 la acest for al popularizării muzicii contemporane supranumit „Ars Nova" inițiat și condus de către mentorul său, compozitorul C. Țăranu a corespuns pe deplin dorinței de a mă încadra într-o deplină contemporaneitate artistică.

Satisfacției succeselor obținute în turneele internaționale ale formației i se alătura cea a procurării altor partituri pe care să le pot propune pentru următoarele concerte. Credem că primele audiții la Cluj ale celor *8 Preludii* și a lucrării concertante *Oiseaux exotiques* de O. Messiaen, a celei de a doua *Sonate* de André Jolivet ș.a. probabil că vor fi consemnate într-o viitoare istorie a preocupărilor repertoriale ca argumente ale apartenenței noastre continue la cultura europeană.

Conștientă că educația pe care o oferim astăzi va servi ca punct de plecare pentru cariera studenților noștri în următoarele decenii găsesc că trebuie îmbrățișată o arie pluristilistică largă, din care, în funcție de mediu și preferințe individuale, pot apare conform cererii specializării pe un anumit domeniu mai restrâns.

**R.:** *În zilele noastre tot mai mulți tineri se îndreaptă spre profesii mai „laice" care să le asigure o siguranță și un standard al vieții cotidiene. Puțini dintre aceștia urmează o altă cale, care să le ofere o dezvoltare mai degrabă spirituală și artistică decât materială. Ce-i sfătuiți pe acești tineri temerari ?*

**N.P.:** Dintotdeauna marile personalități artistice au apărut pe fondul accesului la un vast orizont cultural. Noul mileniu nu va face excepție, pledoariei abordării pluristilistice adăugându-i-se cea pentru o largă uniformare științifică și artistică. Cei ce simt că posedă acea *forță creatoare* vor găsi și energia de a reuși să impună contribuția lor la evoluția spirituală a omenirii. Cei care simt această chemare nu au voie „să îngroape talantul".

Ascultarea chemării dă sens celor mai îndelungate eforturi, din interior considerate normale, din exterior văzute ca sacrificii. În condițiile transformărilor rapide ale modurilor

de afirmare muzicală e necesară o bună informare asupra actualității cultural-artistice în general și o privire vizionară.

**R.:** *Vă mulțumesc.*

Interviu publicat în limba engleză în revista *Studia Musica* a Universității Babes-Bolyai, nr. 2/2010 cu titlul „Teaching students to play the piano on old and insufficient instruments is the same as teaching them to swim without water”

# *Societatea Română Mozart* în an aniversar. „Soarta proiectelor culturale e condusă de contabili” – interviu cu Adriana Bera, președinta *Societății Române Mozart*

**R.:** *Anul 2006 marchează aniversarea a 250 de ani de la nașterea lui W.A. Mozart, un an important pentru iubitorii creației acestuia, un an în care, în toată lumea au loc manifestări importante dedicate acestui eveniment. Știm că Societatea Română Mozart, cu sediul în Cluj-Napoca, al cărei președinte sunteți, organizează anual, în luna decembrie festivalul ce-i poartă numele. Dacă aniversările reprezintă primeniri ale memoriei afective, putem spune că prin aceste manifestări anuale ale Festivalului Mozart, auditorul, prin întâlnirile muzicale cu creația mozartiană, celebrează memoria acestuia. De-a lungul anilor aceste întâlniri au fost adevărate festinuri culturale, nume de prestigiu ale lumii muzicale au onorat podiumurile de concert din orașul nostru, s-au organizat concursuri, simpozioane cu teme dintre cele mai incitante. Puteți să amintiți cititorilor noștri câteva dintre cele care v-au rămas în memorie ca fiind puncte de referință ale acestor manifestări închinate spiritului lui Mozart?*

**A.B.:** E destul de greu să selectezi câteva puncte de referință. Cele 15 ediții au adus fiecare cîte ceva interesant, atât în planul repertoriului cât și în cel al interpretării. Programul unora dintre ediții a fost structurat în jurul unei teme, spre exemplu: „Mozart în mi bemol major – Mozart în do minor”, „Mozart la Paris – Mozart la Praga”, „Apocrife și ofrande”, „Salieri și Mozart”, „Trei generații: Leopold, Wolfgang Amadeus și Franz Xaver Mozart”, „Destine antiparalele: Mozart – Kraus”. Alte ediții, nu mai puțin interesante, au avut în program doar lucrări de Mozart. Am încercat ca, pe lângă capodopere bine cunoscute și așteptate de public, să aducem pe scenă și lucrări mai puțin cunoscute, chiar prime audiții în România, cum ar fi operele „La clemenza di Tito”, „Idomeneo”, „Zaide”, „La finta giardiniera” sau Missa „Trinitatis”. Am prezentat Requiemul într-o nouă versiune, completată de Robert Levin. Cred că pe lângă aceste calități ale programelor, o mare izbândă a festivalului este faptul că am putut să aducem pe scena festivalului cîteva personalități marcante în domeniul interpretării mozartiene, și mă refer în primul rând la pianistul și muzicologul american Robert Levin, profesor la prestigioasa universitate Harvard, unul dintre cei mai avizați cercetători și interpreți ai muzicii lui Mozart, la violonistul Jaap Schröder, pianiștii Malcolm Bilson și Cordelia Höfer. Aceste prezențe sunt evenimente importante atît pentru public cît și pentru muzicienii care au astfel prilejul să vină în contact cu un nou mod de abordare a muzicii lui Mozart, mult mai neinhibat decît suntem noi obișnuiți dar, în același timp, bazat pe o riguroasă informație muzicologică.

Un alt punct de referință cred că este concursul de interpretare. El a început odată cu cea de a doua ediție a festivalului și, pe lângă faptul că a atras un mare număr de tineri muzicieni către repertoriul mozartian, a reușit să lanseze câteva tinere talente, care în decursul anilor au confirmat distincția acordată în acest concurs, cum ar fi cântăreții Marius Budoiu, Iulia Merca sau pianiștii Vlad Iftinca și Nicoleta Ion.

**R.:** *Ediția a XV, organizată anul trecut din 2 până în 9 decembrie, a adus iubitorilor creației mozartiene o mare bucurie, prin întâlnirea cu interpreți de primă mărime: violonistul Gabriel Croitoru, Ferenc Gábor (Berlin) în dublă ipostază de solist violist și dirijor, Cvartetul Voces cu care ați colaborat în calitate de interpretă, dirijorul Philipp Pointner (Viena), pianistul Henry Bonamy (Versailles), dirijorul Emil Simon violistul Bogdan Bișoc. Cum apreciați nivelul interpretativ al tinerilor care s-au prezentat la concursul de canto?*

**A.B.:** Toți cei care au asistat la concursul de canto au fost de părere că nivelul lui a crescut de la precedenta ediție, desfășurată acum cinci ani. M-am bucurat că am avut doi membri ai juriului din Salzburg, președintele – doamna Horiana Brănișteanu, profesor la Universitatea Mozarteum și doamna Elisabeth Lund, care intenționează să ofere în fiecare an, pe baza unei selecții ce se va desfășura în cadrul festivalului, o bursă unui student clujean, la Academia de vară de la Salzburg. Doamna Brănișteanu a susținut, timp de două zile și un curs de măiestrie, care s-a bucurat de o numeroasă și entuziastă participare, atât din partea studenților cât și a profesorilor.

**R.:** *Cele două recitaluri ale Cvartetului Voces au fost o adevărată revelație pentru ascultători în ceea ce privește arta interpretativă în adevăratul sens al cuvântului artă. Foarte mulți interpreți cântă, puțini însă fac din muzica pe care o interpretează artă. Cum ați simțit colaborarea cu acești muzicieni valoroși?*

**A.B.:** A fost o experiență foarte interesantă. Membrii cvartetului *Voces* cântă împreună de peste 30 de ani. Sunt un „organism" care funcționează perfect, pentru că și-a format mecanismele proprii de reglare, în cazul în care apar mici disfuncționalități. Eu eram cineva din afară, care trebuia să se integreze în acest „organism", eram un fel de implant care, pentru ca muzica să nu fie alterată, trebuia să nu fie respins. A fost pentru mine o minunată lecție de disciplină, de adaptare, din care am avut numai de câștigat. Iar pe scenă, în ciuda oboselii acumulate datorită problemelor de organizare, am reușit să fac muzică cu plăcere și să mă las inspirată de sonoritățile celor trei cordari. Nu pot decât să sper că acest lucru s-a simțit și în sală.

**R.:** *O mare reușită a fost de asemenea reprezentarea în primă audiție națională a operei „La finta giardiniera" o lucrare care, după cum ați amintit în cuvântul de deschidere, de-abia acum începe să fie descoperită de către muzicologi, interpreți, public. Care este importanța acestei prime audiții în peisajul muzical al țării?*

**A.B.:** „La finta giardiniera" este o creație fermecătoare, în ciuda tinereții lui Mozart la data compunerii ei. Această operă s-a prezentat și la Salzburg în 20 ianuarie 2006, în

deschiderea festivalului care marchează împlinirea a 250 de ani de la nașterea compozitorului. Suntem mândri că și prin această alegere repertorială micul nostru festival se înrudește cu cel mare, din orașul natal al lui Mozart.

**R.:** *Succesul a fost memorabil. A fost o premieră cu peripeții? Care sunt satisfacțiile (și frustrările) directorului unui asemenea festival?*

**A.B.:** Aceasta ar putea fi tema unui alt interviu. Dificultățile sunt foarte mari, în primul rând pentru că organizarea unui asemenea festival presupune o muncă de echipă dar, din păcate, trebuie să fac aproape totul singură iar uneori lucrurile sunt îngreunate și de unele comportamente mai ciudate ale unor colaboratori. Dar aș dori să uit aceste neplăceri, ca să mă pot bucura de ceea ce am realizat. Norocul este că întotdeauna există și oameni de calitate.

**R.:** *Anul Mozart va aduce desigur o ediție specială a Festivalului. Mai există și alte proiecte legate de acest eveniment? Colaborări? Simpozioane, concursuri?*

**A.B.:** Mă bucură atenția care se acordă lui Mozart în această perioadă dar îmi dă și o senzație stranie. Pentru mine, și îmi place să cred că pentru toți membrii Societății Române Mozart, anul Mozart nu este ceva deosebit. Interesul nostru pentru creația sa este în 2006 la fel de intens precum a fost și în 2005 și va fi și în 2007. Ne concentrăm pentru organizarea unui festival valoros, care va fi structurat pe aceleași coordonate ca și precedentele. Dacă ni se va solicita colaborarea de către unele instituții, vom fi bucuroși să oferim modestul nostru ajutor. În rest, ce pot să vă spun? Pentru a organiza ceva este nevoie de bani iar noi nu am primit deocamdată nimic pentru Anul Mozart. Pentru fiecare leu pe care îl cheltuim trebuie să facem demersuri din ce în ce mai obositoare și umilitoare, să ne luptăm cu birocrați pentru care numele lui Mozart nu înseamnă, din păcate, nimic. Soarta proiectelor culturale este decisă de contabili.

**R.:** *Ați preluat „frâiele" acestui prestigios Festival din mâinile profesorului și muzicologului Francisc László care l-a creat, ca reflectare a pasiunii d-niei sale pentru muzica lui Mozart. Ca pianistă ați realizat integrala sonatelor pentru pian de Mozart, pentru care ați obținut premiul Uniunii Interpreților, Coregrafilor și Criticilor muzicali, ați susținut numeroase concerte cu muzica lui Mozart, predați muzica acestuia la catedra de pian a Academiei de Muzică Gheorghe Dima. Care este relația dvs. cu muzica lui Amadeus – Gottlieb cel iubit de D-zeu? Este aceasta motivația pentru o muncă atât de laborioasă?*

**A.B.:** Muzicologul Francisc László mi-a fost profesor de muzică de cameră la Liceul de Muzică din Cluj. Acum suntem colegi la Academia de Muzică și mă simt onorată că el a văzut în mine un continuator al inițiativei sale. Care este motivația unei asemenea munci, răspunsul nu pot să-l găsesc decât în dorința de a servi muzica lui Mozart, muzica în general. Despre relația mea cu muzica lui Mozart însă mi-e greu să vorbesc. Este prea complexă și ține de unele zone ale psihicului care nu-mi sunt nici mie prea clare. Ceea ce pot însă să vă spun este că, în mod cert, viața mea ar fi mai puțin frumoasă fără muzica

sa. Pentru că pot să ascult și uneori să și cânt muzica lui, mă simt și eu puțin iubită de Dumnezeu.

**R.:** *Vă mulțumesc.*

Interviu publicat în revista *Orașul* nr. 1/aprilie, Cluj-Napoca, 2006

# Tineri muzicieni clujeni pe scenele lumii: Gheorghe Petean, solist al operei din Hamburg

În ianuarie 2006, Gheorghe Petean, fost solist al Operei Naționale din Cluj Napoca a cântat alături de artiștii operei în Trubadurul de G. Verdi. Am profitat de ocazie pentru ca să-l întreb despre ascensiunea sa profesională fulminantă, speculând dorința de comunicare și deschiderea pe care acest tânăr artist o are față de foștii săi prieteni și colegi, față de publicul care l-a aplaudat cu multă căldură și l-a încurajat de-a lungul anilor.

Acum, la nici 30 de ani împliniți, cântă pe cele mai importante scene ale lumii, este unul dintre cei mai bine cotați baritoni. În concertul de Anul Nou din 2006–2007 a reprezentat România la Paris (alături de Angela Gheorghiu) cântând un repertoriu românesc ce a marcat din punct de vedere simbolic, intrarea noastră în marele concert al Uniunii Europene.

**R.:** *Domnule Gheorghe Petean, ce vă motivează să veniți să cântați în țară? Printre atâtea spectacole în occident, cu o agendă atât plină, cu ce gânduri veniți să cântați în Cluj Napoca? Aveți motivații sentimentale sau profesionale?*

**G.P.:** De ce mai vin în România? Sincer ? Pentru că știu că aici sunt oameni care nu au șansa să vină să mă asculte în vest, unii dintre ei poate au mai mult sau mai puțin de trăit.... Pe d-l Mărie Miron îl știți ? Păi nu poate să vină la Viena și la Hamburg, și ce altceva pot să fac pentru el și pentru cei ca și el, pentru instituția cea mai dragă sufletului meu, Opera din Cluj, decât să încerc să vin din când în când și să dau un exemplu de profesionalism?

**R.:** *Ați simțit ce aproape de dvs. Erau oamenii din sală?*

**G.P.:** Da.

**R.:** *Ați fost remunerat în vreun fel?*

**G.P.:** Păi nu vin aici să cânt pentru bani.

**R.:** *Care sunt oamenii cărora le datorați ceva pentru cariera sau viața dvs.?*

**G.P.:** Aș începe cu părinții mei care m-au înscris la Liceul de Muzică din Cluj-Napoca, aș continua apoi cu fratele meu Alexandru Agache datorită căruia de mic copil am frecventat toate spectacolele de la Opera din Cluj și căruia îi datorez dragostea pentru muzică si mai ales pentru operă. În cariera unui artist sunt numeroase persoanele cărora trebuie să le mulțumești pentru o anumită parte a formării personale și a formării ca muzician. Profesorului meu de trombon din liceu, Pintea Ioan, un om cu o cultură muzicală deosebit de mare, îi datorez respectul și dragostea pentru muzica simfonică și de operă. Încă din timpul liceului am cântat într-un cor numit *Viva la musica* cu care am făcut turnee

și pot să spun că poate acolo am descoperit că am ceva apropiat ... de ceea ce se cheamă voce. M-a descoperit de fapt profesorul Mureșan Francisc.

**R.:** *Au existat și modele de cântăreți la care v-ați raportat? La înregistrări de referință, la profesorii dvs.?*

**G.P.:** Da, când elev fiind, și apoi student, neexistând așa de multe înregistrări din exterior, am încercat să imit anumiți cântăreți. La început, mulți tenori dar și baritoni. Cred că nu existau zile in timpul liceului în care să nu ascult ca nebunul, toata ziua, acasă, operă sau muzică simfonică. La început am găsit C.D.-uri cu cântăreți ca Del Monaco și Batianini. În liceu am avut ca modele de bariton evident pe Alexandru Agache pe Nicolae Herlea si pe Emil Iurașcu cu care aveam un disc conținând o colecție de arii. Apoi bineînțeles, pe majoritatea artiștilor scenei din Cluj îi divinizam: Mugur Bogdan, Dan Serbac, mari artiști ai operei din Cluj. Asta în liceu.

**R.:** *Mai târziu?*

**G.P.:** Am avut șansa să am doi profesori foarte buni de canto, pe d-nul Roșu și pe Marius Budoiu.

**R.:** *Ați avut de la început un țel, un scop, o viziune asupra ceea ce vreți să faceți?. Știu că studiați enorm de multe partituri, mai ales în timpul facultății, ați învățat în timp record roluri mari....*

**G.P.:** În timpul facultății am învățat *Don Giovanni,* toată opera, în 2 săptămâni ... cred că totuși e ceva, dar era un învățat aproximativ, spun asta pentru că e necesar mai mult timp ca o persoană să învețe un rol cât mai corect. Roluri in facultate au mai fost *Bărbierul din Sevilla, Liliacul*.... Am avut întotdeauna noroc, în sensul că nu m-a oprit nimeni să fac vreun rol. Am avut un instinct în interior care-mi spunea să fac cât mai mult clasă de operă, cât mai multe roluri, să câștig o cât mai mare experiența scenică.

**R.:** *Care este secretul succesului dvs.? Muncă pe brânci talent, șansă...?*

**G.P.:** Muncă pe brânci n-am simții niciodată ... cred că e vorba despre a face ce-ți place și atunci nu simți că muncești, simți o plăcere, o satisfacție, totul vine de la sine.

Apoi a urmat perioada Darclée în care am cunoscut-o pe d-na Nicolesco și ani în care am fost angajat la Cluj. Doamna Nicolesco este un exemplu de pasiune și de profesionalism, un model pentru mulți artiști români. Multe lucruri, despre măiestria interpretativă care mi-au fost noi, le-am descoperit cu dânsa.

**R.:** *Ce anume? Joc de scenă, interpretare, magnetism?*

**G.P.:** Am avut norocul să mă solicite în opera *Don Giovanni* unde am lucrat personajul principal. Acolo, anumite lucruri în limba italiană, foarte importante, mici secrete, care de altfel și în ziua de azi merg să le studiez în Italia, mi-au fost dezvăluite de d-na Nicolesco. Apoi mai este dăruirea pe care această artistă o are pentru operă, și asta ți-o transmite în fiecare clipă. Lucrul la un spectacol fără scenografie și cu o regie marcată, a fost de asemenea important pentru mine. Acestea sunt elemente ajutătoare care atunci

când sunt conștientizate te propulsează, te ajută să progresezi, îți schimbă gândurile, ideile despre opera respectivă. E ca si când ai descoperi că pământul e rotund. Primul meu rol a fost *Don Giovanni* la 21 de ani. Interesant e că ceea ce ar fi trebuit sa fie mai ușor în rolul *Don Giovanni,* pentru mine, la vârsta aceea, nu a fost,... actul întâi până la cina unde el invită statuia comandorului la festin. În schimb ceea ce pare mai complicat,... adică ceea ce e fascinant la *Don Giovanni,* acea filosofie de viață, acea atitudine la care el de fapt nu renunță nici în fața morții, acest lucru l-am înțeles chiar și atunci ... și asta s-a întâmplat cu studenții Academiei de Muzica, la Opera din Timișoara. Apoi am dat audiție la agenția d-nei Luisa Petrov din Frankfurt. Am reușit, și primul spectacol care l-am cântat în străinătate a fost la Opera din Roma, cu o *Boema* a tinerilor. Au fost două distribuții de artiști tineri cu care am cântat trei spectacole, și pentru prima data, la cerințele din exteriorul României. A fost destul de greu pentru că încă nu vorbeam limba italiană bine și l-am avut ca regizor pe mult stimatul regizor italian Filippo Crivelli, un regizor din generația mai veche. Avea o regie tradițională, nu modernă, de fapt cel mai frumos spectacol de *Boema* pe care l-am făcut vreodată, cu costume superbe, cu voci foarte bune. Imediat după, am avut norocul ca instituția să aibă nevoie de un rol mediu în opera *Le Jongleur de Notre-Dame,* spectacol în care am cântat cu Nicolai Ghiaurov, cunoscut ca unul dintre cei mai mari bași din istoria operei. Este artistul care a cântat 40 de ani la Scala din Milano și a făcut mai mult de 15 roluri de debut pe cele mai mari scene ale lumii. Ca orice cântăreț, și eu, la vârsta aceea aveam niște probleme. Datorită unei lejerități foarte mari în registrul acut al vocii m-am întrebat deseori dacă nu cumva sunt tenor. Puteam cânta patru, cinci arii de tenor una după alta. Ghiaurov a fost soțul Mirelei Freni si am rugat-o pe aceasta, ea fiind partenera tuturor tenorilor din ultimii 30 de ani, Pavarotti, Domingo și alții, să mă asculte și să-mi spună ce crede despre vocea mea, daca sunt bariton sau tenor. Și astfel am făcut o oră de canto cu Mirela Freni care se afla acolo pentru soțul ei și căreia i-am cântat aria *Recondita Armonia* Ea mi-a spus: „dragul meu când cânți ca un bariton ai o voce de bariton, când cânți ca un tenor ... sună a tenor. Ai o voce foarte specială, de mare valoare cum a avut P. Capuccili când era tânăr (P. Capuccilli, un mare bariton).

**R.:** *Până la urmă când ați aflat cu certitudine ce sunteți?*

**G.P.:** Eram bariton, desigur, dar în perioada respectiva cu acea lejeritate în acut, la 23 de ani, vocea nu-mi era pe deplin formată. De fapt vocea umană este în continuă schimbare an de an. Sunt puțini acei cântăreți care au început cu o voce si au terminat tot cu aceea. E ca în viață, continuu te îmbogățești, te schimbi, te modifici în interior ... . Dar n-am terminat cu Mirela Freni, ea mi-a spus apoi: „trebuie să cânți pe tehnica corectă și atunci vei vedea unde ți se va stabiliza vocea. Deci nu am primit răspunsul clar dar acum când privesc în urmă știu ce a vrut să spună.

**R.:** *D-le Gheorghe Petean când îți găsești de fapt vocea? Tehnica potrivită? Oare nu atunci când te maturizezi în primul rând emoțional și artistic?*

**G.P.:** Vocea o cauți și o descoperi o viață întreagă. Este un lucru foarte fragil pe care fiecare îl simte altfel. Sunt anumite probleme legate de respirație, de impostație, de culoare, care sunt valabile și la un individ și la altul dar din fericire nu ne naștem toți cu aceeași voce. Există o tehnica de bază universal valabilă apoi, în funcție de datele naturale alegi un repertoriu, la început un rol mic, apoi ... este un fenomen foarte complex care trebuie dozat inteligent pentru că totul se leagă. Totul are importanță. Caracterul unui rol trebuie sa se simtă in voce. Dar cred că tehnica de canto este un subiect prea vast ... .

**R.:** *Care e rolul care vi se potrivește cel mai bine sau pe care-l iubiți cel mai tare?*

**G.P.:** Rolul pe care îl iubesc cel mai mult la această oră este Marchizul de Poza din opera *Don Carlos.*

**R.:** *Și vă îndrăgostiți des? De fiecare rol?*

**G.P.:** Am mai multe roluri preferate dar pe asta îl cânt cu pasiune. Am mari iubiri în muzică ... și descoperiri noi. Dar nu am terminat cu debutul meu în Italia ... În opera *Le jongleur de Notre Dame* am dat audiție pentru rolul călugărului muzician. În actul doi al acestei opere în primul tablou, fiecare călugăr artist compune o lucrare, o operă de artă pentru a onora ziua sfintei Maria. Personajul pe care trebuia să-l interpretez, călugărul muzician compune o piesa corală. Este extraordinar faptul că noi avem o școala cu specialitate de muzică în Romania atât de complexă, pentru că eu am fost nevoit în spectacol să dirijez corul operei din Roma, e drept, pentru 30 de secunde, dar e destul căci din 3 câți eram la concursul pe rol, am rămas singurul capabil sa dirijez. Și astfel am cântat toate spectacolele. Ăsta e un lucru pe care-l datorez școlii românești de muzică. Apoi a început cariera mea artistică europeană. După ce am stat aproape trei luni la Roma, orașul unde m-am logodit cu soția mea, pentru mine e unul dintre cele mai romantice orașe din lume, am cântat *Bărbierul din Sevilla* la Frankfurt, unde mi-a fost destul de greu pentru că m-am întâlnit prima dată cu rigorile teatrului german de operă. O regie modernă foarte grea fizic, pentru că era pe o scenă aflată în rampă (o rampă destul de înclinată), apoi au urmat din nou Frankfurt cu *La Boheme,* Liége tot cu *La Boheme,* Hamburg cu *Elixirul dragostei.*

**R.:** *În ce sens este riguroasă, „scena germană", muncă grea, repetiții multe, cerințe de profesionalism, perfecțiune, punctualitate?*

**G.P.:** În primul rând, în teatrele germane repetițiile încep foarte punctual. Apoi sunt unele regii extrem de grele, nemții fiind adevărați pionieri ai inovațiilor regizorale și scenografice în genul de operă. Cerințele sunt mari ... unele spectacole sunt superbe, pline de sens, iar altele sunt absurde, ca de exemplu cel de anul trecut din München, un

*Rigoletto* semnat de Doris Dorie, în care acțiunea se petrece pe planeta maimuțelor și Rigoletto este singurul care nu e maimuță, e om.

**R.:** *Poate sunt viziuni postmoderne asupra operei respective. În ce sens sunt absurde? Sunt ilogice dramatic?*

**G.P.:** Am cântat într-un spectacol de *Turandot* semnat de aceeași Doris Dorie la Staatsoper din Berlin, în care Turandot este o fată tânără care se joacă la computer. Toată povestea acestei opere, cu prințul Calaf, cei 3 miniștri, ș.a.m.d, este în jocul acesta pe computer. Turandot este o prințesă războinică din reviste manga, poporul chinez este reprezentat de niște schelete, iar noi, cei trei miniștri, suntem Godzila, un Robot și un Gândac mai mare. Întreaga operă este un spectacol ... și spun spectacol pentru că e foarte spectaculos ce se întâmplă pe scenă, dar toată dramaturgia operei se pierde. Adică momentul morții lui Liu, într-o regie clasică făcută foarte bine, este de un tragism care poate impresiona până la lacrimi. În această regie,... acest tragism nu există, personajele sunt dezumanizate, niște păpuși, personaje de joc de calculator, fără sentimente,... deci se pierde tot mesajul. Sau mai bine zis se transformă din unul profund ... în unul sub formă de reclamă de M.T.V.

**R.:** *Au succes spectacolele cu asemenea regie?*

**G.P.:** Da, pe de-o parte.

**R.:** *Credeți că asemenea regii au rolul de a revigora mesajul dramatic al operei depășit în era calculatorului, și de a aduce tinerii în sălile de operă? Să-l facă mai atractiv pentru aceștia?*

**G.P.:** Nu, mesajul este acela de a face ceva ce nimeni nu face, din păcate astăzi nu mai există mari regizori ca Ponelle, Zefirelli, Strehler....

**R.:** *Credeți că opera, subiectul acesteia, este unul universal valabil, profund uman, care nu mai are nevoie de „cosmetizări”? Să înțeleg că preferați variantele de interpretare tradiționale?*

**G.P.:** Nu prefer neapărat variantele tradiționale ... din punctul meu de vedere pot fi actualizate, dar ce legătură poate să aibă Rigoletto cu Planeta Maimuțelor?

**R.:** *Poate mesajul ar fi că, oricum într-o societate normală Rigoletto e anormal, pentru că e diform, dar într-o societate diformă, bolnavă, sau animală, Rigoletto este un om.... Oricum parabola e că el este normal datorită calităților lui umane, iar ceilalți monștri ... cred.... Care e media de vârstă la spectacolele de operă în Occident. Vin tinerii la operă?*

**G.P.:** În Germania sunt sălile pline peste tot. Nemții sunt un popor deosebit de interesat de cultură și o susțin. De exemplu în Germania sunt peste 50 de teatre si festivaluri de operă, fără să pun la socoteală filarmonicile și music hall-urile.

**R.:** *Se gustă și experimentalismul și opera în regie tradițională?*

**G.P.:** Da, sălile sunt pline de oameni de toate vârstele ceea ce e foarte îmbucurător. Eu sunt angajat permanent al Operei din Hamburg iar aici avem toate genurile de regie,

de la tradițional la ultra modern. Aş putea spune că atâta timp cât regia nu distruge valoarea muzicală a operei sau sensul dramatic poate fi oricât de modernă.

**R.:** *În Italia, Franța, Anglia?*

**G.P.:** În Italia regiile sunt mai tradiționale pentru că se pune accentul pe un nivel muzical cât mai înalt. Acolo muzica și vocile sunt poate mai importante ca scena. În Franța este un mixaj între aceste două tendințe, în funcție de zona sau de importanța teatrului. Din păcate, în Franța anual se închide un teatru sau o companie de balet a unui teatru din lipsa de fonduri (dar pentru muzica pop există oricât de multe).

**R.:** *Deci și acolo opera este în concurență teribilă cu muzica de consum....*

**G.P.:** Iar în Anglia, marea tradiție a teatrului este în concurență cu opera. Acolo sunt spectacole extraordinare. Asta se încearcă și în Germania, o apropiere între genurile, montările de teatru și operă și de multe ori reușesc Continuând despre cariera mea vreau să spun că am marele noroc (și sunt conștient de asta ) de a o avea impresar artistic pe d-na Luiza Petrov care de mulți ani lucrează cu artiști români și străini. Este acea persoană extraordinară care a susținut opera si valorile artei vocale românești dintotdeauna iar norocul meu este acela de a beneficia de sfaturile dânsei. De acea pentru orice rol, orice spectacol, orice idee, nu ezit să-i cunosc părerea. Ea m-a ajutat să-mi continui studiul vocal cu un mare bariton spaniol, Vincenzo Sardinero fost student al lui Alfredo Kraus

**R.:** *Sunteți un interpret mobil, adică aveți un repertoriu vast și o personalitate interpretativă elastică. Puteți aborda roluri diverse comice, dramatice? Este aceasta o calitate esențială pentru tinerii care doresc să îmbrățișeze cariera de cântăreț...?*

**G.P.:** Încerc sa-mi diversific cât mai mult paleta de roluri și fiecare dintre aceste roluri este un pariu pe care mi-l pun cu mine însămi. În același timp sunt atent la ceea ce aleg. De exemplu, încă nu am făcut un rol în limba germana deoarece când voi face, va trebui sa cânt și să înțeleg rolul ca un neamț și nu ca un român.

**R.:** *Ce alte calități mai trebuie să întrunească un tânăr cântăreț pentru a reuși. Ce sfaturi i-ați da?*

**G.P.:** Desigur fiecare trebuie să-și aleagă un repertoriu în funcție de posibilitățile vocale. Asta e probabil cel mai important. De exemplu mi-e mult mai ușor să cânt, să mă transpun, să vibrez la unison cu personajul unui rol dramatic sau tragic decât într-unul de comedie. Mulți spun ca e mai ușor să faci pe cineva să plângă decât să râdă. Eu cred că totuși asta depinde de personalitatea fiecăruia dar și de voce. Am cântat cel mai mult rolul lui Figaro din *Barbierul din Sevilla,* un rol comic aș putea spune, dar asta și pentru faptul că vocea mea este foarte potrivită (aș evita să spun dar poate chiar perfectă) pentru acest rol foarte greu, foarte complex. Am făcut de exemplu la Hamburg rolul poetului din opera *Il turco in Italia* de Rossini. Acesta e un rol scurt, numai câteva recitative, sub 18.minute de cânt efectiv dar aproape trei ore de stat pe scenă și jucat teatru. Cred că un

sfat bun pentru toți tinerii din Academie este să facă orice pentru ca să câștige cât mai multă experiență la clasa de operă și să gândească fiecare rol logic, în funcție de firul dramatic și în același timp cu o atenție sporită la „gramajul” interpretării.

**R.:** *Interesant este că vorbiți despre opere de care noi nu am auzit decât în dicționare și lexicoane. Se montează multe opere mai puțin consacrate dar la fel de valoroase? Oare și repertoriul acesta diversificat, inedit este cel care atrage publicul la operă?*

**G.P.:** Da, peste tot în lume există acest curent, de a se monta opere necunoscute, unele dintre ele ale compozitorilor vechi iar altele ale contemporanilor. Eu voi cânta de exemplu la Hamburg, anul viitor în opera *„Billy Bud”* de Benjamin Britten, operă destul de cunoscută în occident dar nu peste tot și în România, din câte știu, nu a fost montată. O altă operă, nu foarte cunoscută care se va face la Hamburg este *Radamisto* de Haendel. Se realizează în fiecare an cel puțin două opere necunoscute. Dar aș continua cu firul poveștii mele de debut și consacrare.

După studiul cu Sardinero am avut la 25 de ani, plăcerea de a cânta prima dată la Opera de Stat din Viena, tot Figaro. Opera este montată acolo destul de aproape de public iar eu am intrat din fosă ... a fost o senzație extraordinară să vezi sala arhiplină (sala in care au cântat mulți dintre cei mai mari artiști ai lumii) și să vezi toate acele persoane care te privesc și ascultă (conform regiei, sala era foarte puțin luminată).... A fost greu, dar frumos. Apoi am cântat în Hamburg, din nou Toulouse, Limoges, Liége, Wiesbaden, Düsseldorf, Duissburg, Berlin-Staatsoper, Frankfurt, Toulon. Și a urmat Covent-Garden, unde am avut onoarea si fericirea de a cânta sub bagheta lui Placido Domingo în spectacolul *Paiațe,* regia Franco Zefirelli. Am cântat în distribuția a doua, în prima spectacolul fiind dirijat de Antonio Pappano, cu Placido Domingo, Angela Gheorghiu, Lado Ataneli, și Dimitri Horovstovsky în rolul Silvio. Covent-Garden este cel mai mare exemplu de profesionalism posibil in teatrele de operă din lume și apoi e un teatru special, teatrul meu preferat, pentru că fiecare zi petrecută acolo este de un optimism nemaiîntâlnit în alte teatre. Diferența este că, în majoritatea teatrelor din lume, prima data sau a doua oară când interpretezi rolul alături de alți artiști, există întotdeauna un fior de neîncredere, o teamă ... . Ai senzația că și colegii tăi, ca oamenii obișnuiți de altfel, de multe ori se îndoiesc de capacitățile tale artistice.... Este și firesc când ești necunoscut sau cânți un rol mai important pentru prima dată. Fiecare se întreabă ... oare va cânta bine? Este și responsabilitatea lor. Ei bine, acest lucru nu-l simți la Covent-Garden. Acolo nimeni nu se întreabă daca poți, este de la sine înțeles că odată ajuns acolo, poți ... și apoi în viața fiecărui cântăreț ... cred că există un vis, o întâlnire sau o colaborare cu Domingo. Pentru că este artistul cel mai complex pe care-l cunosc, pentru că are peste 200 de roluri interpretate, pentru că e un pianist extraordinar și un dirijor bun, pentru că e o forță a naturii. După Covent-Garden au urmat: un turneu cu Opera din Frankfurt în China, la Beijing și altele.

**R.:** *Cum vă simțiți acum d.p.d.v. profesional, personal?*
**G.P.:** Mă simt un artist în curs de împlinire.

Interviu publicat în revista*, Orașul,* nr. 2/2007, pg. 17–19, Cluj-Napoca

# Despre soarta muzicii românești – interviu cu Constantin Rîpă

Moto: *Directorii noști de filarmonici și opere sunt oare toți niște Wachmani?*

**R.:** *Stimate d-le Constantin Rîpă, v-am auzit adesea exprimându-vă nemulțumirile în legătură cu atitudinea dirijorilor și orchestrelor noastre simfonice de a nu mai promova muzică românească după anii 90.*

**C.R.:** Nu este o nemulțumire legată neapărat de situația mea de compozitor ci de situația muzicii noastre naționale.

**R.:** *Puteți fi mai explicit?*

**C.R.:** Ca să fiu explicit trebuie să aveți răbdare să vă spun pe scurt istoria muzicii culte românești.

Această istorie începe în a doua jumătate a secolului al XIX-lea când tinerii noștri învață muzică la școlile apusului (Viena, Dresda, Berlin, Paris etc) ca și ceilalți tineri care învățau ingineria, medicina sau literatura. Acești tineri veneau în contact cu „marea muzică" reprezentată atunci de curentul romantic, care în plan interpretativ se afla la apogeul unei epoci extraordinare dispunând de orchestre imense, teatre de operă, etc și bineînțeles mari instrumentiști-virtuozi, Paganini, Liszt și dirijori cum ar fi Hans von Bülow sau chiar Mahler. Este epoca lui Berlioz care scrie lucrări pentru trei orchestre, trei coruri, soliști, și care folosește chiar și tunurile pentru a marca loviturile de percuție. Este epoca lui Wagner care inventa diverse tube pentru a amplifica sonoritatea orchestrei, etc., etc. Este epoca montărilor fastuoase de la operele din Paris sau Milano.

Ei bine, după ce își făceau educația în această lume muzicală, tinerii noștri se întorceau în țară, unde, dacă aveau înclinații către compoziție nu aveau la dispoziție decât niște „amărâte" de coruri (în bună parte de amatori) și acelea puține, pentru care puteau să scrie și lucrările lor să fie cântate. Este cazul lui Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Dumitru Georgescu Kiriac ş.a.

Dar iată că prin 1968 ia ființa *Societatea Filarmonică Română* în frunte cu Eduard Wachman. El este amintit de istoria muzicii cu mari merite de a fi instaurat o viață de concert (simfonic) și de a fi cântat lucrări de Mozart, Beethoven, Wagner, etc.

Dar se știe mai puțin faptul că Wachman a fost total ostil muzicii românești, neconcepând ca în concertele lui să introducă vreo lucrare de un compozitor român. Gh. Stephănescu care îndemnat de cine știe ce „nebunie lăuntrică" „a îndrăznit" să scrie o simfonie, îi trimitea scrisori lui Wachman în care, cu umilință îl întreba dacă nu este cu putință ca măcar o parte din simfonie să fie încercată într-o repetiție (!!!). Lucrul acesta nu s-a întâmplat.

**R.:** *Dar oare se punea întrebarea, care era valoarea muzicală a acestei simfonii, adică dacă merita să fie cântată?*

**C.R.:** Problema se pune fals. Dacă acestă simfonie s-ar fi cântat, G. Ștephănescu ar fi scris o a doua, a treia, sau a patra simfonie și s-ar fi dezvoltat de la o lucrare la alta, așa cum se petrec lucrurile chiar și la ... Beethoven și bineînțeles ar fi fost și alți muzicieni care ar fi abordat creația simfonică. Unde mai punem faptul că Wachman programa lucrări puerile de cine știe ce obscuri compozitori străini ca R. Fuchs, I. Raffg, azi total dispăruți. Nu s-a pus deci, problema valorii, ci atitudinea de desconsiderare a produsului românesc. Chiar în situația în care *Poema română* a lui George Enescu are un imens succes la Paris și va fi programată (desigur sub presiunea intelectualității și probabil a poziției lui Enescu, la casa Regală), alături de Grieg, Beethoven, Wagner, ei bine, Wachman nu dirijează lucrarea lui Enescu ci numai pe celelalte, și este introdus Enescu să-și dirijeze lucrarea. S-ar crede că era vorba de o mare considerație pentru Enescu și o favorizare a prezentării mai bune a propriei lucrări. În realitate Wachman s-a sustras premeditat să dirijeze lucrarea unui tânăr român, mai ales că, deși tonală și elaborată în spiritul dezvoltător al formelor clasice, ea conținea elemente de folclor românesc (dansurile și doina) care, probabil îi trezeau un adânc (dar nemărturisit) dispreț d-lui Wachman.

În toată această perioadă deci, compozitorii noștri se vor limita la a scrie pentru cor și iată că istora muzicii consemnează o pleiadă întreagă de compozitori numiți astăzi „înaintași", „clasicii", muzicii corale romanești: Flechtenmacher, Caudella, Musicescu, Dima, Kiriac, Cucu, Vidu, I. Mureșianu etc.

**R.:** *Dar erau ei „în stare" să creeze lucrări mari simfonice?*

**C.R.:** Da.Unii dintre ei aveau mare vocație pentru a scrie simfonic, vocal-simfonic sau operă, Gh. Dima de pildă.

**R.:** *Da, care avea o voce de bariton cultivată la Leipzig.*

**C.R.:** Întocmai. Dar și el, și ceilalți nu aveau la dispoziție orchestre și opere precum contemporanii lor, Brahms, Puccini, etc. Și ca atare cea mai mare „îndrăzneală" a lui Dima este cantata *Mama lui Stefan cel Mare,* pentru care cine știe cum a întrunit o orchestră (de amatori) ca să i-o prezinte în public.

**R.:** *Care a fost deci rolului lui Wachman și a orchestrei sale în promovarea muzicii romanești?*

**C.R.:** Probabil unul singur pe care se pare că l-a transmis și urmașilor săi „în veacul vecilor", acela de dispreț (poate ascuns, nemărturisit) dar profund și permanent față de creația națională. Ne intrebăm: oare așa ar proceda și un dirijor francez față de creația compozitorilor francezi, un dirijor italian fată de muzica autorilor italieni sau altul, sau altul? S-ar spune că e vorba de valoare, dar cum se explică faptul că, de pildă Meyerbeer a avut câștig de cauză la Paris în fața lui Wagner? Iată așadar o mică „istorie" a etapei de început a muzicii românești.

**R.:** *Ce se întâmplă în continuare?*

**C.R.:** Odată cu apariția lui Dimitrie Dinicu și a înființării *Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice* pe care o va conduce, a implicării tot mai mult a lui G. Enescu în viața muzicală românească, fapt care va duce la înființarea *Societății Compozitorilor Români* (1920), la care se va adăuga și înființarea *Operei Române,* muzica românească începe treptat să se facă auzită în viața de concert, afirmându-se astfel compozitori ca: A. Castaldi, Stan Golestan, I. Nona Otescu, A. Alessandrescu, D. Cuclin ș.a. Într-o următoare etapă (mai ales deceniul 3–4), prin apariția și a altor orchestre simfonice, a intensificării activității *Societății Compozitorilor,* apare o nouă pleiadă de compozitori, M. Jora, P. Constantinescu, M. Negrea, S. Dragoi, care alături de G. Enescu vor forma școala muzicală modernă românească . Deci, iată o altă situație!

**R.:** *Ce spuneți de perioada comunistă?*

**C.R.:** Aberanta perioadă comunistă a creat o situație contradictorie. Pe de o parte în setea ei de totalitarism a căutat să promoveze și în muzică ideologia sa. Dar pe de altă parte, chiar dacă această promovare se făcea în baza unui slogan, acela al valorii poporului, slogan care în fondul său era mincinos căci avea în vedere „valorile" ideologiei comuniste, totuși crea disponibilitatea extrem de mare de promovare a muzicii naționale care dădea posibilitatea atâtor creatori autentici să se producă (desigur concomitent cu o „pleavă" aservită și cu unele concesii mai mult sau mai puțin grave ale mai tuturor). În plus, megalomania comunistă înființează orchestră după orchestră, opere, operete, ansambluri etc., care, culmea, sunt la dispoziția creatorilor romani, deci „indicațiile" ideologice prevedeau expres prezența lucrărilor românești în repertoriile acestor instituții, mai precis obligativitatea ca în orice concert, orchestrele să cânte lucrări romanești (desigur în ideea că aceste lucrări romanești servesc ideologia comunistă). S-au creat astfel de-a valma lucrări peste lucrări, de toate valorile.

**R.:** *Nu credeți că obligativitatea aceasta de a cânta orice nonvaloare a creat repulsia dirijorilor și orchestranților pentru lucrările romanești?*

**C.R.:** Să zicem ca da, dar în realitate e mai mult decât atât: un dispreț ascuns sau cel puțin o lipsă de considerație, eventual neîncredere pentru creatorul român a existat cel puțin în subconștientul dirijorului și instrumentistului român, care nu avea în vedere decât succesul său și acesta îl întrevedea numai prin lucrările selectate și consacrate din muzica europeană.

**R.:** *Totuși s-a impus o pleiada de compozitori ca: A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, Ș. Niculescu, P. Bentoiu și mulți alții chiar și D-voastră.*

**C.R.:** Asta e! Da, s-au impus, nu-i așa, tocmai datorită faptului că au fost cântați, și ei au scris permanent cu siguranța că vor fi cântați; deh, cântați rău, pentru că (indiferent de nume) lucrării românești i se acorda foarte puțin timp în repetiții, era pur și simplu

expediată, cântată cu dezinteres și dispreț. Totuși, așa cum am spus, s-a creat enorm, decantarea valorică de astăzi arătând o producție imensă de nivel internațional.

**R.:** *Si care ar fi problemele după anii '90?*

**C.R.:** Am ajuns în sfârșit la problemă: dirijorii și orchestrele noastre nu mai cântă deloc muzica românească, nemaifiind obligați de nimeni și bineînțeles nici într-un caz de forul lor interior din vreo considerație pentru muzica propriei națiuni.

**R.:** *Și cum se motivează aceasta ?*

**C.R.:** Nimeni nu le cere vreo motivare, sau dacă totuși le-o cere, ei se justifică prin faptul că publicul nu agreează lucrările contemporane. Dar școala de creație românească s-a format și s-a dezvoltat în secolul al XX-lea, este deci firesc ca toata muzica românească să fie „modernă" sau „contemporană". Dirijorii (ca Mandeal de exemplu), spun că nici orchestrele din apus nu cântă muzică modernă. Dar dacă orchestra din Viena – de exemplu – nu cântă muzică modernă, ea cântă Haydn, Mozart, Strauss, etc., care e muzica propriei națiuni. Ori dirijorii și orchestrele noastre necântând muzică modernă, „rad" automat toată muzica românească, și vor cânta tot Haydn, Mozart, etc., adică muzica altora. Desigur, s-ar părea că punem problema exagerat, căci Mozart înseamnă valoare universală. Da, dar în cazul atâtor alți compozitori care nu sunt Mozart? Uitați-vă pe afișe și veți întâlni nume ca Fauré, Bruch. Care e valoarea lor? Și atunci ne întrebăm care este capacitatea de apreciere a dirijorilor noștri, care, în particular, nu se sfiesc să folosească expresii disprețuitoare, chiar abjecte la adresa muzicii românești (de pilda „că muzica românească e o porcărie"), dar în schimb dirijează platitudini străine. Alergarea aceasta după plăcerea succesului are un efect nefast și asupra educației gustului publicului, care e menținut prizonier la nivelul retrograd al acestor dirijori, adică la secolul XIX.

Revenind la așa-zisa problemă a valorii, Enescu este o valoare? Atunci să ne întrebăm unde este Enescu? Cântă filarmonicile noastre de cinci șase ori pe stagiune Enescu? Sau mai grav: cântă filarmonicile noastre în total 10 lucrări de Enescu pe stagiune? Toți se mărginesc la *Rapsodia I-a* (pentru succes), creația de substanță a lui Enescu este evitată fiind „modernă" și deci „grea pentru public".

Putem trage deci concluzia că, dirijorii orchestrelor noastre simfonice de astăzi sunt toți niște „wachmani", disprețuitori ai culturii românești, căutând succesul imediat prin autori și lucrări supra-cântate, cvasi-șlagăre, și cu ochii spre satele Germaniei, Olandei, Elveției, pentru turnee subfinanțate.

**R.:** *Numai dirijorii?*

**C.R.:** Nu numai dirijorii ci și componenții orchestrelor, cum am mai spus, dar oricum, dirijorii dau curs în totalitate acestei tendințe, se fac exponenții ei, sunt cei mai responsabili de situație.

**R.:** *Întrevedeți vreo soluție?*

**C.R.:** Hm, de cine sunt întreținute aceste orchestre și acești dirijori, încă? Nu-mi amintiți de salariul lor căci îl știu și eu pe al meu, dar totuși, e subzistența zilnică a omului din România asigurată din producția acestui popor. Credeți cumva că Ministerul Culturii din Franța sau din Germania dă vreun ban dacă orchestrele lor nu cântă muzică franceză sau germană? Și nu e vorba de muzica veche, ci de cea contemporană (Honegger, Messiaen, Xenakis, Stockhausen, Heinze). Politica noastră culturală de azi, haotică (la fel ca întreaga politică economică) nu stăpânește problemele, dar cred că mult nu va mai dura, și va veni în curând vremea ca lucrurile să fie puse la punct, astfel că trăind din banii contribuabilului român, fiecare va trebui să servească și cultura sa națională, nu să o disprețuiască.

Unde mai punem faptul că, în fond, creația muzicală contemporană românească este cu mult deasupra creației altor popoare europene, și în afară de Franța, Germania, Italia și Polonia, nu cred că mai suntem depașiți de alte culturi. Sunt sigur ca dacă ne-am strădui să o impunem, am câștiga și bani mulți cu ea.

**R.:** *Nu riscați atacând astfel dirijorii noștri?*

**C.R.:** Ar fi păcat dacă acesta ar fi efectul poziției mele, căci de fapt ar trebui să-i cheme la o altă conștiință fața de valoarea reală a muzicii românești, și față de neamul din care se trag și încă o dată, din veniturile căruia trăiesc totuși. Un exemplu ar putea lua din celelalte domenii artistice, din literatură, unde romanul, poezia și mai ales teatrul creatorilor români este permanent în centrul atenției. Regizorul de teatru nu stă numai în curtea lui Shakespeare, ci umblă și după ultima creație a cine știe cărui tânăr dotat.

**R.:** *Să sperăm că „năduful" d-voastră o să fie înțeles și primit cum se cuvine, să sperăm că nu o să trezească atitudini negative.*

**C.R.:** Solicit dirijorilor de filarmonici și opere ca înainte de a judeca demersul meu, să se gândească ce au făcut în acești ani pentru unii compozitori ca P. Constantinescu, S. Toduță, M. Jora, apoi A. Stroe, St. Niculescu, T. Olah, etc.. Și îl reamintim înca o dată, pe G. Enescu.

Interviu publicat în revista *Filarmonia,* nr. 2/2005, Cluj Napoca

# *In memoriam* Vasile Spătărelu – un destin de creator. Interviu cu compozitorul Cristian Misievici

În 24 martie 2005 s-a stins fulgerător din viață profesorul și compozitorul Vasile Spătărelu, un om și un creator remarcabil. Lumea muzicienilor a rămas împietrită la aflarea acestei cumplite vești deoarece profesorul Vasile Spătărelu, Made, cum era numit cu tandrețe de către prieteni, era încă tânăr sufletește, puternic și dăruit în spirit.

Fac parte din generația celor care știu puține despre profesorul, compozitorul, Spătărelu așa că mă îndrept spre puținele surse bibliografice care se află la îndemână. Biografia sa, așa cum apare în lexicoane, este cea a unui călător, a unui om ce pare că și-a căutat locul și spațiul spiritual necontenit, negăsindu-l parcă în planul fizic. Vasile Spătărelu s-a născut în 21 aprilie 1938 în comuna Tâmna, județul Mehedinți, a fost elev al liceelor de muzică din Craiova, Brașov, Timișoara finalizându-și studiile universitare la Conservatorul bucureștean. A avut ca dascăli, mari nume ale culturii muzicale românești, pe I.D. Chirescu, Gheorghe Dumitrescu, George Breazul, Alfred Mendelsohn și Anatol Vieru la compoziție. În 1963 și-a început cariera universitară ca preparator al Conservatorului din Iași fiind unul dintre fondatorii clasei de compoziție ai acestei instituții. Creația sa cuprinde muzică simfonică, de cameră, muzică corală și vocal simfonică. Cronicile descriu muzica lui Vasile Spătărelu ca „o lume muzicală bogată, originală, dominată de o coordonată esențială a gândirii prin sunete, melodia", a cărei substanță transpare chiar din lucrări în care a experimentat „elemente de construcție și efecte timbrale". O stare firească melodică, lirică, „o stare opusă improvizației aleatorice sau construcției convenționale, iscată din mirare și neliniște, din meditație și speranță", (Mihai Cozmei).

Citesc lucrarea sa de doctorat din 2002 și mă surprinde stilul confesiv dar și academic, cald dar și riguros științific. Finalul mărturisește dorința compozitorului ca „cineva să se aplece asupra muzicii noastre". Un citat din Lucian Blaga îi exprimă mai bine sentimentele: „într-un spațiu în care sunetele au ecouri te simți mai puțin singur decât într-un spațiu în care sunetele se pierd fără întoarcere".... Acum când el nu mai există, doar muzica sa va face ca sunetele să nu se piardă ci să aibă ecouri în sufletele noastre.

Dar despre Vasile Spătărelu, omul, cine-și va mai aminti?. Gândurile mele se îndreaptă spre cel care știu că i-a fost prieten apropiat, profesorul și compozitorul Cristian Misievici, prorectorul Academiei de muzică „Gh. Dima" din Cluj Napoca, care, cu generozitate și emoție vădită, ne vorbește despre cel care i-a fost prieten apropiat:

**C.M.:** Aș începe prin a spune că Spătărelu aparține acelei generații de compozitori pe care eu i-aș considera copiii teribili ai culturii muzicale românești utilizând această sintagmă în cel mai bun înțeles al cuvântului. Să nu uităm faptul că el aparține generației

din care fac parte, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Alexandru Hrisanide, Lucian Mețianu, Csiki Boldizsar senior, o generație cu totul remarcabilă în cultura muzicală românească, între ai cărei reprezentanți, unii au avut o existență fulminantă, nu foarte lungă, mulți dintre ei s-au sfârșit timpuriu, dar care au oferit o consistență valorică culturii muzicale românești, componisticii românești în cel mai deplin înțeles al cuvântului.

Este o generație care s-a afirmat la începutul anilor 60 și care au creat în decursul a două decenii valori de referință ale componisticii românești. Ea s-a aliniat în același timp inovărilor pe care cultura muzicală europeană le-a cunoscut în aceeași perioadă sincronă prin contactele pe care le-a avut cu școli componistice redutabile ale Europei, printre care aș menționa într-o primă poziție școala poloneză, dar nu numai aceasta. Întregul demers interactiv care s-a produs în jurul Darmstadt-ului a însemnat foarte mult la vremea respectivă din punctul de vedere al permeabilității între culturile muzicale contemporane cărora le aparțin oameni de generația aceasta, nume mari ale componisticii secolului XX. La începutul anilor 60, după o lungă stare de veghe datorită multiplelor cenzuri, componistica românească și nu numai, începe să depășească bariere, să „prindă aripi", aripi novatoare, tendințe care către anii' 70 au mers foarte departe. Sigur că vorbind despre o școală de compoziție putem fi amendați. E greu de folosit termenul școală chiar și în cazul unui grup destul de compact ca și generația aceasta a copiilor teribili de care vorbeam. Fiecare își are personalitatea sa creatoare, unii au fost „mai îndrăzneți" din punctul de vedere al inovațiilor de limbaj muzical, s-au oferit mai deschiși către experimentele care au început să se facă odată cu anii 60 în toată cultura muzicală europeană și nu numai, și nord americană, alții au fost oarecum mai reticenți sau altfel spus, s-au considerați mai atașați unor sinteze pe care să le producă cu ceea ce se întâmplase până la vremea lor.

**R.:** *Vasile Spătărelu s-a considerat unul dintre compozitorii care au mers pe această cale a sintezelor, cale care nu a însemnat doar opțiunea pentru articularea unor tehnici noi, a unor mijloace de creație inedite ci și aspirația către „adâncirea propriilor resurse creatoare" și „deschiderea spre marile împliniri ale culturii muzicale universale" (am citat din teza de doctorat susținută în 2002 la Academia de muzică clujeană). Și-a găsit modele în marile personalități ale muzicii românești în frunte cu Enescu.*

**C.M.:** Așa este, să nu uităm că îi dedică acestuia un ciclu de lucrări intitulat „Meditații la Enescu" alcătuit din: ciclul de cinci piese pentru pian care au și luat premiul George Enescu al Academiei Române în 1983, „Moartea lui Guillaume Apollinaire", lamento pentru bas bariton și pian pe versuri de Tristan Tzara, și poemul simfonic „Epitaf 1989", scris în memoria celor care au murit în decembrie1989.

**R.:** *Care ar fi stilul creației sale? A cochetat vreodată cu tehnicile experimentale, cu avangarda, l-au caracterizat spiritul contestatar, exteriorizat sau mai degrabă atitudinea reflexivă, meditativă, interiorizată în creație?*

**C.M.:** S-ar putea la o primă vedere considera că Spătărelu este unul dintre reprezentanții prudenți ai generației sale dar această prudența este doar aparentă. El a fost și a rămas, prin ceea ce a făcut, dar și prin felul în care a trăit, un nonconformist, un om foarte atașat noului, un tip de nou însă, care nu epatează la prima vedere prin mijloace, ci prin ceea ce se întâlnește în interiorul, în substanța muzicii sale. E un altfel de nou, nu în mai mică măsură nonconformist decât în multe muzici de avangardă ale colegilor săi de generație, fie din țară fie din alte școli muzicale europene. E o chestiune temperamentală.

**R.:** *Compozitorul Viorel Munteanu se referă la o înclinare a muzicii sale spre lirism, care însă are mai multe reflexii. Permiteți-mi să citez: „Lirismul muzicii lui Spătărelu se transfigurează uneori ajungând până la consonanță cu dramaticul, rezultantă a meditației profunde asupra condiției umane" (am găsit afirmația în revista Arta din 1998).*

**C.M.:** Lirismul lui Spătărelu transpare cam din toate lucrările sale. Muzica sa este mai puțin reprezentată prin asperități prin conflicte, prin contraste, deși are o lucrare cu acest titlu, „4 Contraste pentru vioară și pian". E o muzică mai molcomă oarecum, însă în spatele acestui lirism aparent se resimt la tot pasul, undeva în adâncul substanței muzicale, conflicte, ciocniri, „ciondăneli", care de fapt vin din temperamentul său. A fost un om în permanență neliniștit și nemulțumit, neliniștit în el însuși și nemulțumit cu el însuși.

**R.:** *Care credeți că este domeniul în care s-a împlinit destinul lui Vasile Spătărelu?*

**C.M.:** Eu cred că orice ar fi făcut în viață Spătărelu, el ar fi rămas un creator, indiferent care ar fi fost mijloacele prin care el s-ar fi manifestat de-a lungul existenței sale. Și atunci, prin raportare la întrebare, eu cred că Spătărelu, în toate ipostazele existenței sale atât cea de compozitor, de profesor, de pedagog de prieten, de om de familie, a fost și a rămas un om de creație. Un om care a încercat să construiască mereu câte ceva în fiecare dintre aceste planuri ale existenței sale, și lucrul acesta s-a văzut cu prisosință. Creația sa nu este o creație vastă în sensul direct al termenului, e o creație importantă în măsura în care acoperă o plajă mare de forme de expresie muzicală, de genuri, de forme muzicale. Spătărelu încearcă de fiecare dată să-și evalueze experiențele trăite sub aspect profesional, sau sub aspect personal luând munca de compoziție ai putea spune, aproape de la zero. O lucrarea a lui nu seamănă cu alta. Fiecare pornește de pe un alt pas care de fapt reprezintă o etapă existențială a vieții sale.

Activitatea sa de profesor a fost deosebit de rodnică, de fertilă. Pot să spun că am avut mulți profesori, dar puțini dintre profesorii mei, lăsând la o parte pregătirea și cantitatea de informație pe care ne-au furnizat-o, au fost de talia lui Spătărelu în ceea ce privește apropierea de fiecare dintre studenții săi. El a știut să-i aprecieze în funcție de personalitatea lor distinctă. Nu a făcut rețetare din didactică ci a încercat să dea fiecăruia lucrurile care credea el că-i vor fi de folos respectivului în tipul de activitate pe care o va

desfășura ulterior, ținând seama de structura temperamentală a învățăcelului. Și sub acest aspect consider că Spărtărelu a fost un creator. El a respins șabloanele, a respins modelele care până la urmă se transformă în niște activitățiii rutiniere, a încercat să-l trateze pe fiecare ca pe un individ cu o personalitate bine definită și lucrul acesta l-a făcut cu toți studenții săi, indiferent că a fost vorba despre viitori compozitori, muzicologi sau pedagogi. A avut un har pedagogic care se datorează personalității, temperamentului său. Acest har nu l-a moștenit de la nimeni, nimeni nu l-a învățat să fie așa ca pedagog și cred că nici nu a conștientizat asta, sau dacă a conștientizat înseamnă că a avut și el parte de oameni care să-i inducă acest spirit. Pentru o activitatea vocațională cum este cea a creației muzicale este cu atât mai important să ai asemenea profesori care să nu-ți pună obstacole să nu-ți jaloneze foarte strict personalitatea, să nu-ți îngrădească creativitatea ci să te impulsioneze, să te infuzeze cu tot ceea ce trebuie să știi ca să poți să te dezvolți ca și creator mai departe.

În existența sa personală Spătărelu a fost de asemenea un creator care a știut să-și construiască prietenii, prietenii care depășesc aș zice sensul curent al cuvântului. În ceea ce mă privește, pentru mine Spătărelu a fost părinte, profesor, meșter mare, a fost un model, a fost fratele meu, și sunt onorat să mă consider ceea ce el a avut generozitatea să facă din mine, un prieten al lui.

**R.:** *Ce ar trebui să învețe generațiile care vin din destinul său de om și creator?.*

**C.M.:** Vasile Spătărelu a fost un model din punctul de vedere al permeabilității, al faptului că accepta și era deschis către tot ceea ce înseamnă fapt muzical de autentică valoare, de la muzică ușoară la muzica de film și până la marile opusuri ale culturii muzicale din cele mai vechi timpuri ale istoriei și până în zilele noastre. El nu a avut nici respingeri nici apetențe pentru o anume perioadă, un anume stil, un anume compozitor, îi plăcea de la Stockhausen la Lutoslawski, Penderetzki până la Giovanni Gabrielli, pe care îi asculta cu inima la fel de deschisă ca și pe romantici. Nu s-a cantonat niciodată în elemente de natură formală, încercând să ajungă să surprindă acea substanțialitate a muzicii care de fapt este aceeași în toate timpurile indiferent de mijloace. Greu este însă să ajungi la ea, pentru că ceea ce fascinează în primul rând este tehnica, limbajul, gramatica muzicală. În spatele ei însă, stă ceea ce dă valoare, perenitate muzicii. Ei bine Spătărelu a făcut lucrul ăsta în creația sa și dacă e vreun lucru de învățat, este să nu respingem un anumit gen sau un anumit fel de a face muzică ci să încercăm să vedem dincolo de mijloacele, de haina pe care o îmbracă muzica respectivă. Fapt care, pe mine și pe colegii mei ne-a făcut permeabili către muzică, ne-a împiedicat să fim foarte intransigenți, refractari, restrictivi cu noi înșine. Ne-a deschis sufletele și mințile într-un fel al lui, absolut inconfundabil. Un om de o bunătate, de o generozitate ieșite din comun, un om de mare preț. Un om a cărei creație nu e vastă dar de mare valoare pentru cultura muzicală românească.

**R.:** *Care ar fi ultimele dumneavoastră gânduri despre Vasile Spătărelu acum când el nu mai este?*

**C.M.:** Pierderea fizică a însemnat ceea ce înseamnă pentru fiecare din noi, pierderea a ceva de mare valoare. Dar e vorba doar de componenta fizică pentru că în mine personal și în toți cei care i-au fost aproape, cu siguranță rămâne acel rotund pe care personalitatea sa l-a construit în noi și care nu se va pierde decât odată cu trecerea, la rândul nostru, în neființă. E o zestre de natură sufletească, de natură mentală care rămâne inalterabilă indiferent de faptul că Vasile Spătărelu nu mai este.

Interviu publicat în *revista Filarmonia,* nr. 2/mai, Cluj-Napoca, 2005

# *In memoriam* Ștefan Ruha (1931–2004)

Motto: *Cuvintele pot tăinui adevărul dar în muzică aceasta este imposibil*
Yehudi Menuhin

În septembrie 2004 s-a stins din viață violonistul și profesorul Ștefan Ruha, unul dintre cei mai îndrăgiți interpreți de muzică cultă, un răsfățat al publicului. Fiecare apariție solistică, concertistică a sa era o sărbătoare pentru melomanii care-l îndrăgeau și muzicienii cu care colabora. Interpretarea sa era pasională, sensibilă, empatică, seducătoare, spectaculoasă.

Ștefan Ruha a fost în timpul vieții sale și rămâne în amintirea celor care i-au ascultat interpretarea, o personalitate marcantă a violonisticii românești. O legitimă și în același timp dureroasă întrebare frământă gândurile noastre. Dacă în urma unui compozitor rămâne o creație importantă pentru generațiile următoare, despre interpret cine va mai ști peste secole?. Căci interpretul nu este altceva decât cel prin care, preț de o oră, două, opera de artă trăiește, respiră aerul rarefiat al marilor pasiuni, sentimente, idealuri pe care compozitorul încearcă să le exprime. Interpretarea marilor capodopere violonistice de către Ștefan Ruha va rămâne doar în amintirea celor care l-au ascultat iar după stingerea acestuia, doar în imprimările care asigură azi un loc *in aeternum* acelor trăiri artistice unice ale acestui mare interpret.

Încercând să realizez o evocare a personalității lui Ștefan Ruha m-am îndreptat către câteva dintre persoanele care i-au fost apropiate. Am întâlnit la toți o stare de emoționalitate, o sensibilizare acută la amintirea sa, sunt prieteni și apropiați care încă acceptă cu greu despărțirea. Cu greu am adunat puține amintiri, gânduri, impresii.

Despre realizările sale este aproape imposibil de vorbit deoarece cantitatea de recitaluri, concerte, de lucrări aflate în repertoriu era impresionantă. Din 1953 când s-a afirmat pentru prima dată la Festivalul Național al Tineretului din București și până în luna mai a anului 2004 a concertat necontenit. Ștefan Ruha este unul dintre puținii interpreți care nu mai ținea șirul marilor maeștri dirijori cu care a colaborat, al concertelor și recitalurilor pe care le-a susținut. „Este mai ușor să amintești ce nu a cântat Ștefan Ruha” decât ceea ce el a interpretat din literatura violonistică afirmă dirijorul Emil Simon. De la o imensă literatură muzicală barocă „ador să cânt sonate de Händel, Tartini, Veracini, Corelli” (afirma Ruha într-un interviu recent) Anotimpurile de Vivaldi, la repertoriul violonistic al Clasicismului începând cu sonate de Mozart, concertul ptr. vioară și orchestră de Beethoven până la repertoriul romantic și post romantic, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Fantezia scoțiană* de Max Bruch, *Fantezia Carmen* de Sarasate, concertele ptr vioară de Ceakovski, de Haciaturian, ca să amintim doar câteva dintre lucrările de referință, Ștefan Ruha a

asimilat și a interpretat o imensă cantitate de muzică, experiența sa uriașă înglobând zeci, poate sute de opusuri. O viață închinată muzicii instrumentului pe care l-a adorat și care a fost pasiunea vieții sale după cum am aflat de la toți cei care l-au înconjurat.

Ștefan Ruha poseda calitățile unui mare interpret: disponibilitate tehnică-virtuozitate strălucitoare, muzicalitate uluitoare, frazare muzicală cu suflu larg, simț al echilibrului dramatic. Transmitea o emoție particulară prin căldură timbrului viorii sale datorată vibrato-ului său unic. Aceste atribute îl legitimează a fi considerat creator de stil în interpretare. Ele veneau dintr-o asimilare foarte firească, naturală a unor complexități de trăire vehiculate de opera de artă muzicală pe care le exprima la fel de firesc cum s-ar exprima pe el însuși. Yehudi Menuhin spunea că „muzica exprimă sentimentele noastre în afara înțelesului lor literar, ea are o relație specială cu făptura noastră interioară. Prin intermediul interpretului muzica modelează, modifică, trăirile, sentimentele noastre". Nu oricărui interpret însă îi este dat să aibă această putere, asupra noastră. Nu oricare poate exercita această magie asupra auditoriului. Emil Simon declara că Ștefan Ruha cânta cu un apetit, o dezinvoltură, extraordinare. Plăcerea de a cânta i se întrezărea continuu pe chip, o transfigurare care exprima pătrunderea într-un univers de trăire profundă. Tehnica sa, exprimarea sa muzicală dovedeau o naturalețe o lejeritate cu care depășea orice limită a dificultăților. Anecdota spune că după concursul Piotr Ilici Ceaikovski de la Moscova, unde în 1959 Ștefan Ruha a primit premiul trei, o realizare care l-a consacrat pe plan internațional, performanța sa a început să fie „mediatizată". În cinematografe, înainte de a începe filmul cu 10 minute prezentatorul spunea: „Iatăl acum pe cel mai proaspăt laureat al celui mai prestigios concurs pentru vioară..." și, povestește dirijorul Emil Simon, pe ecran apare cântând Ștefan Ruha care în mijlocul celor mai dificile pasaje din finalul concertului de Ceaikovski, când toată sala era cu sufletul la gură, privește spre cameraman și îi trage cu ochiul. Oamenii din sala de cinematograf au aplaudat „ghidușia" lui Ruha la fel de spontan cum ar fi aplaudat vreo scenă de luptă în care personajul principal învinge.

Imaginea artistului Ștefan Ruha se va situa credem noi în memoria colectivă între cea a unui muzician cu o intuiție și talent uriașe dublată de cea a unui magician căruia tainele alchimiei muzicii viorii i s-au revelat. Avea o capacitate de asimilare a unei cantități enorme de muzică, o memorie muzicală despre care colaboratoarea sa pianista Cipriana Gavrișiu îmi mărturisește cu emoție. „Putea exemplifica la clasa de vioară pe care a condus-o în ultimii ani la Academia de Muzică „Gh. Dima", cu câte un concert întreg". Bis-urile la concertele susținute de el durau la fel de mult ca și concertul în sine. Cunoștea exact tempo-urile tuturor concertelor pe care le cânta și preda iar indicațiile agogice, dinamice, tehnice ale ultimelor ediții asupra sonatelor de Mozart de pildă îi păreau „o joacă de copii" ne mărturisește pianista. Despre capacitatea sa de memorare, însușire a unei lucrări mărturisește el însuși într-un interviu recent. Prin anii '60, neputând face

rost în timp util de *Fantezia Carmen* de Sarasate, pentru a o cânta la un recital la sala Dales, unde fusese invitat cu acest program, a învățat partitura împrumutată doar pentru o seară de către un prieten, pe de rost, în pauza dintre actele operei *Madame Butterfly.* Pe vremea aceea era concert maistru al orchestrei Operei Maghiare iar pauza dintre acte era destul de lungă.

Ștefan Ruha s-a impus în viața de concert a țării de abia după vârsta de 30 de ani. „Nu a fost un copil minune sau un talent precoce" ne mărturisește dirijorul Hary Béla. „Am fost colegi la Conservatorul de Muzică din Cluj, mai ales la clasa de orchestră condusă de maestrul Antonin Ciolan, dar el nu a excelat în acea perioadă, nici după. când a fost angajat violonist al operei maghiare. Abia după mulți ani a devenit concert maistru". Talentul său a fost valorificat târziu, după o germinare apoi maturizare, după o asimilare și însușire profundă a muzicii. Apoi talentul său a prins aripi iar cariera sa a luat un avânt spectaculos. După o primă afirmare la Festivalul Internațional al Tineretului de la București din 1958, au urmat câștigarea Concursului Internațional „George Enescu" ediția întâia în 1958, apoi locul al treilea la Concursul „P.I. Ceaikovski" din Moscova în 1959 și *Deuxieme Grand* la Concursul „Jaques Thibault" din Paris în 1959. În 1958 a părăsit Opera Maghiară care-i fusese prima „casă" („Nu a uitat niciodată de unde a plecat" ne mărturisește Hary Bela) și a devenit solist-concertist al Filarmonicii de Stat din Cluj Napoca. Între 1962–1988 a condus renumitul Cvartet al Filarmonicii Transilvania. Itinerariul său solistic a cuprins turnee și concerte, recitaluri pe toate continentele în Germania, Spania, Franța, Belgia, Austria, Turcia, Grecia, Ungaria, Bulgaria, Elveția, dar și Asia, America, Japonia, Canada, fiind acompaniat de orchestre de referință mondială și de cei mai mari dirijori ai vieții muzicale contemporane. Este posesorul mai multor medalii, distincții, ordine, titluri onorifice și autorul a zeci de imprimări realizate acasă sau în alte țări. Adora să călătorească și accepta cu bucurie orice angajament artistic. Nu a fost însă tentat niciodată să rămână departe. Soția sa Iuliana, alături de care a împlinit 50 de ani de căsnicie ne povestește că prin anii '70 a fost implorat să rămână în Elveția împreună cu toți membrii cvartetului. Ar fi primit post de solist-concertist al celei mai importante orchestre a țării, condiții de trai excepționale, salariu exorbitant, dar a refuzat să rămână. „Așa era el, ne explică Hary Bela, pentru ce să fi rămas când pentru el era important să cânte. Nu era important unde. Concertul de Ceaikovski este același, fie că îl cânta la Londra sau la Tokio. Așa era el, un tip temperamental, pasional, nu putea fi legat de un loc anume". Muzica a făcut din Ștefan Ruha „un cetățean mondial".

Ștefan Ruha a fost și rămâne modelul multor generații de violoniști. Pe unii dintre aceștia i-a educat personal. Albert Markos, Andrei Agoston, Line Ildiko, Titus Fluieraș sunt doar câțiva dintre violoniștii care au împărtășit cu Ștefan Ruha din tainele artei violonistice. Și tot ei cei care îi vor perpetua stilul, așa cum părinții trăiesc prin copii. „Avea o energie copleșitoare, ne spune Cipriana Gavrișiu. Când noi eram deja epuizați el de

abia începea să se încălzească". Și tot ea ne mărturisește cu mândrie că oriunde în Europa, numele lui Ștefan Ruha este cunoscut în cercurile muzicienilor.

Acum când Ștefan Ruha nu mai este printre noi, poate audiția Anotimpurilor de Vivaldi cu orchestra filarmonicii clujene sau a concertului de Ceaikovski pe care l-a iubit atât, ne vor aminti de cel care și-a dăruit cu atâta bucurie talentul pentru a ne încânta, pentru a ne face preț de o oră, să ne cufundăm în cele mai sublime trăiri generate de muzica marilor genii.

> *Rolul muzicii este să ne ajute să împărtășim emoții artistice. Când un muzician își asumă răspunderea de a exprima spiritul muzicii acesta se alimentează și ne alimentează cu ceea ce are mai bun spiritul omenesc exprimând armonia dintre materie și sunet, intelect și emoție, trup și suflet.* (Yehudi Menuhin)

Pentru că ne-a împărtășit nouă toate acestea îi mulțumim celui care a fost violonistul Ștefan Ruha.

Articol publicat în revista *Filarmonia,* nr. 4–5, Cluj-Napoca, 2005, pg. 64–65, ISSN 1941–1967

# RECENZII

## Ilona Szenik – Studii de etnomuzicologie

Centrul de Excelență al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, în colaborare cu Editura MediaMusica, a avut în acest an, extraordinara inițiativă de a edita în trei volume de „Studii de etnomuzicologie” cele mai importante lucrări ale prof. univ. dr. Ilona Szenik. Volumele au fost lansate cu ocazia evenimentului de decernare a titlului de *Doctor Honoris Causa* care a răsplătit munca asiduă și pasiunea cercetătoarei, investite timp de 57 de ani în acest generos domeniu.

Cele 19 studii cuprinse în volumele amintite, reprezintă contribuții de esență la conturarea unor principii de sistematizare, a unor metode de analiză, comparație, clasificare, a celor mai cunoscute genuri ale folclorului românesc, maghiar și pe alocuri săsesc, surprinzând printr-o foarte exactă și fină observație, dublate de o logică imbatabilă și spirit critic, cele mai importante principii de structurare a cântecului folcloric în general, precum și particularități ce relevă esența lui primordial spirituală.

Studiile cuprind o perioadă de aproximativ 40 de ani de observație științifică neîntreruptă, primele datând din deceniul al șaselea al secolului 20, ultimele fiind scrise după anul 2000. Sunt studii republicate din volumele de *Lucrări de muzicologie,* din *Anuarul Institutului de Folclor,* reviste ca *Samus, Korunk,* comunicări susținute cu ocazia diferitelor simpozioane și sesiuni de comunicări științifice, *Centenarul Constantin Brăiloiu,* etc. Marele merit al acestei publicații, în afara inestimabilei valori a informației și a calității cercetării este acela că, în sfârșit, direcțiile de studiu aprofundate oferă o imagine de ansamblu asupra anvergurii științifice a muncii unui cercetător de prim rang al domeniului.

Cu toate că nu sunt cuprinse în volume în ordine cronologică, urmărind tematicile ce au preocupat-o pe autoare, observăm că, de la începuturi până în prezent, se conturează mai multe direcții de cercetare. Cea mai importantă dintre ele este desigur sistematizarea, tipologizarea unora dintre cele mai importante genuri ale folclorului românesc și maghiar, dintre care amintim: cântecul propriu zis, colinda, cântecele ritualului de înmormântare (în special bocetul), țâpuritura, (doinei și bocetului maghiar îi sunt rezervate spații mai largi de cercetare, în volume ample, publicate).

Interferențele culturale dintre genuri ale folclorul maghiar, românesc și săsesc, reprezintă o contribuție de o valoare inestimabilă pentru domeniul etnomuzicologiei

comparate. Exemplele ajung până la comparații cu unele modele de profil din genurile muzicii medievale laice sau religioase, semiculte sau țărănești ale Europei centrale, preocupările urmărind circulația acestor genuri, precum și „metamorfozarea", transformările melodice, ritmice, ale versului, survenite în urma „adoptării" lor de către diversele medii sociale și etnii

O altă tematică reflectată de neprețuitele studii ale Ilonei Szenik este legată de trasarea unor „granițe stilistice" printr-o acută precizie a observației științifice în ceea ce privește cântecele de stil modern și nou, în folclorul muzical al românilor, maghiarilor, ceangăilor, precum și a unor „mutații" morfologice și sintactice ale unor cântece de „stil vechi" aflate în contact cu aceste creații noi. Muzicii instrumentale și vocale de joc, de asemenea, le sunt acordate un spațiu generos de dezbatere științifică. Studiile dedicate elementelor constitutive ale cântecului folcloric, ritmul, melodia, amplificarea strofelor, a refrenului etc, sunt consistente, substanțiale, pun probleme punctuale legate de un context concret genuistic, sau răspund unor întrebări esențiale vădind aplecarea autoarei înspre luminarea unor zone încă neexplorate, necesitate care vine din cea de-a doua importantă calitate a Ilonei Szenik, aceea de dascăl. Cele două laturi ale personalității sale profesionale, cea de cercetător și cea de dascăl s-au îmbinat armonios, după cum mărturisește adesea, întrebările puse de studenți stimulând latura „cercetătoare" și dând impuls nașterii unor importante studii de etnomuzicologie, dar și didactice, binecunoscute tuturor.

Contribuția esențială în ceea ce privește clasificarea tipologică, pe care Ileana Szenik, cu conștiința unui adevărat deschizător de drumuri a căutat-o și a aplicat-o practic tuturor genurilor cercetate în decursul vieții sale, este metoda tipologiei melodice bazate pe cel mai important criteriu, profilul general al cântecului.

Studiul intitulat *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității,* deschide primul volum și este o reevaluare din perspectiva experienței actuale a unor lucrări publicate în 1979 și reluate în 1985. Studiul caută să ofere cercetătorilor, și nu numai, un model de clasificare în care, de la criterii de maximă generalitate, modele imuabile cu un grad de stabilitate și generalitate foarte mare, până la elemente particulare ce vizează variația și caracteristici ale variantelor, autoarea urmărește să dea o maximă coerență sistemului propus. Sistemul de clasificare, de la concret la abstract, de la demersul analitic la cel comparativ și apoi la sinteze, a fost zămislit studiindu-se un material divers, ca tipuri și categorii genuistice, în general preluate din Arhiva Academiei de Muzică ce conține culegerile proprii făcute alături Traian Mârza și/sau colective de studenți, dar și preluate din diverse surse (culegeri). Întocmirea unui catalog tipologic model, a fost realizat în acest studiu pe cântecele propriu-zise aflate în Arhiva Academiei de Muzică.

Clasificarea tipologică în funcție de profilul melodic a fost aplicată și în cazul colindelor, în volumul al doilea, în studiul intitulat *Tipologia melodică a colindelor,* inițiativă

ce reprezintă un act de pionierat în ceea ce privește aplicarea unui criteriu adecvat naturii acestui gen ancestral. Ordonarea materialului în supragrupe, în funcție de profilul general, tipuri și subtipuri ierarhizate în funcție de sistemul de cadențare, componența lexicală, structura arhitectonică, starea modală, structura metrică a versului, oferă de la general la particular o imagine asupra tipurilor acestui gen, asupra variantelor, asupra gradelor de uniformitate sau a particularităților stilului în ultimă instanță, a rezistenței sale la contaminare sau evoluție, sau a disoluției caracteristicilor sale, fenomen accelerat în ultimele trei decenii. *Tipuri melodice în bocetele maghiare din Transilvania,* tratate în volumul al doilea, *Trăsăturile muzicale ale țâpuriturilor din Oaș,* în volumul al treilea*, Melodii vocale de joc cu rânduri ample, în folclorul românesc transilvănean,* sunt studii care beneficiază, pe lângă analize substanțiale ale funcționalității obiceiului și tematicii textelor, structurii ritmice, motivice, arhitectonice, ale versului genului tratat, și de acest sistem de clasificare adaptat desigur caracteristicilor structurale și lexicale ale genurilor abordate.

Volumul întâi mai tratează *Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cântecului propriu zis* subliniind legătura acestui fenomen cu faza de trecere înspre stilul modern al genului „distingerea modificărilor esențiale de cele neesențiale” ajutând la „delimitarea unor categorii ca forme de bază, forme modificate și forme de trecere”[1] pentru ușurarea clasificării. *Variația și improvizația în muzica populară* sunt privite ca legități fundamentale ale fenomenului evoluției și procesului de creație folclorică, fenomene ale căror mecanisme psihologice, determinate de factori cauzali etno-culturali, funcțional-estetici, sunt surprinse cu o acuitate științifică unică.

Penultimul studiu al volumului întâi, intitulat *Bela Bartók și unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale,* aduce recurent în atenția cititorului atât probleme legate de metoda analizei și clasificării genului cât și factorii interni, ai evoluției limbajului sau externi, sociali, ce au determinat „identitatea unei părți din repertoriul”[2] muzicii instrumentale maghiare și a celei românești. Ultimul studiu al volumului, *Observații referitor la sistemele ritmice populare* preia critic afirmații, considerații, concluzii, ale unor mari folcloriști, C. Brăiloiu, E. Comișel, asupra sistemelor ritmului, ale cărui durate se relativizează în interpretare sub impulsul rubatizării sau al tempo-ului diferit. Rezultă acele *categorii intermediare* ritmice, care reflectă faptul că nu există în realitatea interpretării un sistem fix, parlando-ul ia forme asemănătoare giusto-ului în pulsațiile relativ egale ale bocetelor sau recitativului epic, giusto-ul se rubatizează în interpretarea individuală a colindei, ritmul copiilor, în strânsă legătură cu versificația specifică este după

---

1 *Studiul cit.*, vol 1, pg. 79.

2 *Studiul cit.,* pg. 88.

părerea autoarei mai aproape de sistemul distributiv decât de un sistem autonom, iar în cântecele vocale de joc, ritmul distributiv *cu raporturi compensatorii,* câștigă teren.

În cel de-al doilea volum, colinda și bocetul sunt genurile abordate din mai multe unghiuri ale observației, analizei, sintezei științifice. În cel de-al doilea studiu, *Combinația motivică în variantele unui tip de colind,* autoarea analizează din perspectiva structurii combinatorice variația melodică în cadrul unui tip de colindă străveche pentru a oferi cercetătorilor cheia găsirii unui criteriu de prim ordin pentru clasificarea tipologică.

*Melodiile ritualului de înmormântare din ținutul Năsăudului, Tipuri melodice în bocetele maghiare din România, Aspecte bilingve în bocetele din Câmpia Transilvaniei, Modele muabile – vers și proză – în bocetele etniilor din Transilvania, Pe marginea unor parodii de bocet* sunt studii ce impresionează cititorul atât prin cantitatea și calitatea informațiilor cât și prin acuratețea analizei și concluziilor științifice sau prin calitatea de a suscita interesul asupra fenomenului interferențelor culturale etnice în Transilvania. Putem afla astfel că: în ținutul Năsăudului cântecele rituale ale înmormântării sunt încet, încet părăsite, forma bocetului recitativ se simplifică odată cu execuția în grup, sau că, bocetele maghiare cu funcție secundară se practică nu numai la înmormântare dar și la nuntă, se bocește după înstrăinat sau după recolta pierdută. Parodiile de bocete sunt o altă categorie importantă în folclorul maghiar iar versificarea textelor bocetelor maghiare au ca una dintre cauze influența unor „textele versificate ale bocetelor românești”[3]. Fenomenul bilingv, folosirea unui text românesc inserat în bocetul maghiar sau săsesc, este doar atestat, cu consecințele structurale de rigoare, numărul înregistrărilor analizate fiind mic. Existența acestuia, demonstrează că, dincolo de apartenența comunitară, există o apartenență universal umană, în care durerea sau bucuriile aparțin unui fond de trăire comun. Lakatos Ana din Miceștii de Câmpie și-a bocit soțul „...cu cuvinte românești, căci acestea se potrivesc foarte bine la durerea ei”[4].

Volumul al treilea menține la aceeași intensitate interesul cititorului, prin diversitatea și importanța subiectelor legate de împrumuturile și circulația unor tipuri melodice, de imixtiunea și consecințele adoptării cântecului de stil nou asupra celor de „stil vechi”, sau ale unor caracteristici de structurare comune, existente în fondul de reprezentare al cântecului etniilor din Transilvania fără a fi clară sursa împrumuturilor reciproce. Acesta din urmă este cazul primului studiu, *Structura de cvintă în cântecul popular românesc,* care demonstrează că, deși acest model de structurare a liniei melodice există și în folclorul maghiar, originea lui fiind occidentală, grupul tipologic secund din clasificarea operată de autoare, reprezintă o „fază mai evoluată în cadrul stilului vechi românesc”[5] .

---

3 *Tipuri melodice în bocetele maghiare...,* pg. 88

4 *Aspecte bilingve...,* vol. II, pg. 104

5 *Studiul cit.,* vol III, pg. 8

Aproximativ în aceeași linie se încadrează și cel de-al treilea studiu, *Folclorizarea variantelor românești ale unui model melodic occidental,* în care autoarea pune în valoare raporturile complexe dintre elementele asimilate și cele tradiționale ale variantelor românești ale unui cântec cult, posibil de origine protestantă, existent și în folclorul maghiar, slovac, reformulările melodice, metrice și ritmice reflectând fenomenul de „folclorizare".

Tot domeniului etnomuzicologiei comparate îi aparține și excepționalul studiu intitulat, *Înrudirile românești ale unei melodii din repertoriul ceangăilor din Moldova.* În ceea ce privește mutațiile, transformările de ordin structural, morfologic și lexical pe care cântecul de stil nou le aduce genurilor de stil vechi, studiile *Structura ritmică în cântecul propriu zis de stil modern și nou, Cântece românești de stil modern în repertoriul ceangăilor din Moldova, Melodiile vocale de joc cu rânduri ample în folclorul românesc transilvănean,* sunt exemplare în ceea ce privește analiza și clasificarea, atribute ce le vom întâlni și în toate realizările științifice de excepție ale autoarei, printre care se numără și adevărata „monografie stilistică și genuistică" intitulată, *Trăsăturile muzicale ale țâpuriturilor din Oaș.*

Anvergura și importanța științifică a concluziilor trasate în urma analizelor comparate, a interpretărilor de natură fenomenologică, dar și în ceea ce privește funcțiile socio-estetice ale diverselor genuri, valoarea ipotezelor formulate, în unele cazuri cu rezervele pe care numai un cercetător cu viziune de ansamblu le poate avea, importanța principiilor și metodelor de tipologizare, a sintezelor operate în ansamblul problematicilor abordate, bogăția exemplelor și justețea, obiectivitatea științifică ce ne relevă personalitatea unui cercetător moral, generos și pasionat, conferă acestor studii o importanță, am putea spune axiomatică, în peisajul folcloristicii naționale și europene.

Recenzie publicată în revista *Intermezzo* a Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, p. 78, sept. 2008, anul 1 nr. 1

# Integrala liedurilor de Sigismund Toduță

Sub acest titlu putem cuprinde proiectul de doctorat finalizat de pianista Delia Roman în anul 2008, ce se dorește a fi un *omagiu adus compozitorului, forței sale creatoare la cei 100 de ani de la naștere.*

Cele două volume închinate maestrului, împreună cu C.D.-ul conținînd cele 54 de lieduri interpretate de pianistă alături de diferiți soliști, unii consacrați alții în curs de afirmare, este rodul unei munci începute în anul 2003. Este vorba despre o muncă asiduă de cercetare doctorală și aprofundare a stilului compozitorului, din dublă perspectivă: muzicologică și interpretativă.

Demersul muzicologic cuprins în cele două volume cuprinde: contextul istoric și cultural al liedului toduțian din perspectiva evoluției genului în muzica romînească, periodizarea liedurilor și o sinteză a modalităților de particularizare a expresiei artistice în interpretare, în primul volum, intitulat *Universul expresiv al liedului romînesc reflectat în interpretarea creației lui Sigismund Toduță* și, după cum exprimă titlul, *Elemente de limbaj și stilistica interpretării liedurilor lui Sigismund Toduță,* în al doilea volum.

Necesitatea unei viziuni sintetizatoare istorico-teoretice a impus cercetării primului volum, un istoric al liedului românesc, justificat prin demersul premergător ce, după cum afirmă autoarea, *fertilizează un teren componistic individualizat stilistic, cel al maestrului, rezultat din suma cuceririlor gramaticale și de expresie ale înaintașilor,* (pg. 6) apoi ca model pentru contemporani și discipoli. Sunt cuprinși aici: Gheorghe Dima, George Ștephănescu, Eduard Caudella, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Marțian Negrea, Diamandi Gheciu, Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, iar din a doua jumătate a secolului XX, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Terényi Eduard, Valentin Timaru. Un interesant capitol al treilea tratează problematica *tehnicii și expresivității* în interpretarea liedurilor lui S. Toduță. Sunt tratate aici, atât tehnica pianistică cât și cea a vocalității, cuprinzînd elemente definitorii pentru identificarea și interpretarea specificităților discursului toduțian din perspectiva: ritmicii, a tipologiei melodicii, a acordicii, tehnicilor polifonice. Se desprind importante informații despre ambitusul discursului pianistic, despre sonoritate, tușeu și modalități de atac specifice, pasaje de virtuozitate, ornamentică, digitația pe complexele acordice și nu numai, pedalizare, precum și despre însușirile psiho-fiziologice necesare interpreților liedului toduțian. Expresia interpretativă atinge problemele de frazare, sincronizare, dinamică, agogică, tempo și caracter, subliniind unicitatea unui limbaj muzical, al unui univers expresiv de excepție, o *nesecată sursă de satisfacții estetice și spirituale* (pg. 102).

Cel de-al doilea volum ne oferă o incursiune stilistică în limbajul celor 54 de lieduri, ce reprezintă pentru cercetătorul și interpretul care se încumetă a intra în acest sanctuar

al frumosului muzical-poetic, una dintre cele mai fascinante aventuri artistice și intelective (pg. 5). Analizele celor trei capitole sunt structurate după criteriul tematic: liedurile pe versuri de Lucian Blaga, lieduri pe versuri de Ana Blandiana, lieduri pe versuri de poeți români și străini. În fiecare dintre aceste capitole autoarea a subliniat rolul limbajului poetic în universul de reprezentare sonoră și sensibilitatea expresivă a compozitorului, repere asupra limbajului muzical cuprinzînd: melodica, ritmica, polifonia și armonia, forma, precum și repere în interpretarea liedurilor tratate în fiecare capitol. Este interesant de urmărit și firul evolutiv al stilului toduțian pe care autoarea îl surprinde în devenirea și împlinirea drumului creator, de la un stil mai convențional al liedului de început, la o libertate extraordinară, atît metro-ritmică cât și melodică, sau polifonică, ce impune dinamicii dicursului interpretativ o tot mai accentuată complexitate în ceea ce privește subtilitatea expresiei, nuanțarea trăirilor sufletești în concordanță cu rafinatele și elevatele imagini poetic-muzicale create de compozitor.

Interpretarea integrală a liedurilor toduțiene este o performanță în sine. Cele patru recitale cuprinse în C.D.-ul însoțitor al cărților au fost realizate astfel:

- 13 septembrie 2003, cele 16 lieduri pe versuri de Ana Blandiana recital susținut la Casa memorială Toduță, soliști Anca Ardelean, Iulia Merca, Delia Roman
- 14 iulie 2004, 12 lieduri inedite: *4 Cântece populare pentru voce* și *pian, 5 lieduri pentru voce și pian* pe versuri de compozitori români, și *3 lieduri pe versuri de poeți străini* la Casa memorială Toduță, soliști Anca Ardelean, Ana Maria Marc, Maria Ghircoiașiu și Delia Roman
- 5 martie 2005, *5 lieduri pe versuri de Lucian Blaga* compuse între 1956–1977, *5 lieduri pentru mezzosoprană și pian* pe versuri de Lucian Blaga, și *2 Lieduri pe versurile lui E. Montale* și *Ch. Baudelaire* compuse în 1987, recital susținut la casa memorială Toduță, soliști: Maria Ghircoiașiu, Anca Ardelean, Delia Roman
- În 8 mai 2006 la Studioul de Radio Cluj, în emisiunea Toduță–Blaga, avându-i ca moderatori pe Cipian Rusu și Mihai Ghircoiașiu, recitator T. Zaharescu, *14 lieduri pe versuri de Lucian Blaga,* soliști: Ana Rusu, Sorin Lupu, Cosmin Sime, Mircea Moisa, Delia Roman, recital aniversar dedicat celor 25 de ani de la prima audiție a acestor lieduri interpretate de „generația de aur” în 1981.

Recenzie publicată în revista *Intermezzo* nr. 2, anul I, decembrie, 2008, pg. 91

# Conceptul variațional în creația pentru orgă a lui Ede Terényi

Sub acest generos titlu a apărut în 2008, la Editura Risoprint din Cluj-Napoca, monografia conf. univ. dr. Mădălina Hotoran închinată creației pentru orgă solo a maestrului clujean.

Posibilitatea de a explora universul creativ al compozitorului Ede Terényi reprezintă în sine un privilegiu de care Anamaria-Mădălina Hotoran a beneficiat grație unui uriaș potențial analitic și de sinteză pe care autoarea-l posedă alături de un talent și o inspirație ce o singularizează în peisajul muzicologiei autohtone. Lucrarea este impresionantă atât din perspectiva cantității de informație cât mai ales datorită calității expunerilor, a sistematizărilor, a interpretărilor de natură semantică, hermeneutică, a prezentării grafice și nu în ultimă instanță, a valorii sale documentare cuprinzând interesante interviuri cu maestrul.

Pornind de la „pretextul” evidențierii unui principiu esențial de organizare a arhitecturilor sonore, cel variațional, autoarea realizează o monografie stilistică de mare anvergură. Cele 21 de piese ce intră în vizorul analitic sunt abordate din perspectiva contextului componistic în care s-au născut (perioadele de creație), a analizelor de limbaj, a stilemelor sonore ca reflecție a meditațiilor compozitorului asupra tematicii divinului. Orga ne apare ca un instrument „mijlocitor” între mundan și divin, un instrument prin ale cărui sonorități se împlinește aspirația compozitorului spre „atingerea prin artă a esenței” (pg. 6).

Sunt binecunoscute căutările artistice ale compozitorului de a substanțializa experiența spirituală, nu numai în domeniul de reprezentare al sonorului ci și al culorii, fapt pentru care autoarea demonstrează „unitatea dintre concepția muzicală și cea picturală” prin reproducerea în interiorul cărții a numeroase, sugestive creații grafice ale compozitorului. „Muzica și arta plastică terènyană se întâlnesc nu doar pe traiectoriile abstractului, ci și prin intensitatea trăirilor, forța imaginarului, căutarea sacrului. Vizarea esenței l-a condus pe artist, în plan existențial, la un consecvent dialog cu divinul....” (din prefață, pg. 7). În acest sens analizele autoarei nu se opresc numai la revelarea aspectelor tehnologiei componistice, ci ne atrag atenția asupra încărcăturii simbolice a leitmotivelor, a interpretării metaforei sonore, a „modului de canalizare a energiei dramaturgice, în scopul iluminării bogățiilor ascunse ale acestui univers artistic unic și de o inconfundabilă amprentă personală” (pg. 7)

Introducerea este un interesant periplu în biografia compozitorului, în care creația pentru orgă are un rol și o simbolistică aparte. Evidențiarea celor șapte „stiluri” sau etape de creație, primesc o valoare substanțială prin calitatea comentariului dar și prin

„mărturisirile” compozitorului. Tabelele și reprezentările grafice, extrem de sugestive, sunt realizate de autoare în scopul unei prezentări optime a imaginii de ansamblu. Fiecare dintre lucrările analizate sunt prezentate în cadrul stilistic și temporal în care a apărut: constructivism – grafică muzicală în anii 1957–77, stilurile neo în anii 1978–88, stilul organic 1989–98, stilul mistic, după 2000.

Dacă primele două stiluri sunt familiare cititorului datorită notorietății în epocă, curiozitatea cititorului se îndreaptă către ultimele două: stilul organic și stilul mistic: „...perioada organică este definită de o muzică ce decurge din impulsuri intuitive. Termenul de „organic” sugerează printr-o paralelă cu modul de dezvoltare al organismelor vii, evoluția din celule sonore care se dezvoltă în formule mereu noi și al căror caracter unitar nu a fost predeterminat, ci decurge din modelarea unei lumi microscopice unitare și în același timp de o fascinantă varietate. Este o muzică a cărei energie interioară se reînnoiește într-o permanantă mișcare și transformare a elemenetelor microstructurale....” (pg. 14). Pentru a defini ultima perioadă, autoarea lasă fascinanta personalitate a compozitorului să se exprime: „Deși nu toate titlurile aduc referiri directe la un conținut religios, acesta este accentuat spre confesional. Astfel în *The Birds* și *Dialogues mistiques* ... este vorba de un dialog cu cosmosul în sensul de transcendent, cu a treia realitate.... Este o muzică ce trebuie ascultată în liniștea absolută a bisericii....” (pg. 20).

Analizele cuprinse în cele patru capitole conțin, pe lângă elementele descriptive ale formei, intențiile artistice, simbolistica motivelor, și importante sinteze în ceea ce privește tehnicile compoziționale. Parcurgând analiza lucrării B.A.C.H compusă în 1967, ai senzația că autoarei nu i-a scăpat din vizorul interpretării muzicologice nici un sunet din complicatul edificiu „constructivist”. În acest sens analiza funcției *configurative a motivului B.A.C.H.* evidențiază virtuozitatea componistică surprinsă atât în dimensiunile melodiei, armoniei, ritmului cât și a centrelor tonale sau a unor intervale cum ar fi cvarta și ipostazele sale retorice. Parcurgerea analizelor este departe de a se constitui într-un studiu arid, pur științific, destinat doar „castei” muzicologilor. Fiecare frază analitică este pigmentată cu interpretări de substanță, fiecare lucrare are o „poveste” pusă în valoare și de cuvintele autorului, fiecare motiv are o simbolistică aparte. Astfel în lucrarea *Threnody* aflăm povestea focului, a energiei sale primare și mistuitoare. În *Honterus odae* compozitorul transpune în simboluri sonore imaginea unui secol al XVI-lea umanist, privit din perspectiva sensibilității omului contemporan ce se raportează celor trei arhetipuri: paradis-purgatoriu-infern.

Cele 7 lucrări pentru orgă scrise în anul 1988, sunt reprezentative în ceea ce privește adâncirea compozitorului în metafora sonoră născută din raportarea la „valorile sacre”, meditația și experiența mistică. Autoarea subliniază, în fiecare caz, atât raportările de natură obiectivă – semnificante, (cum ar fi folosirea anumitor teme de coral, bisericești diverse, sau a unor modele culturale de gen: Preludiu, Toccata, Fantezia, părți ale Missei,

Pasiunilor, a unor motive: motivul Crucii, motivul Christos biruitor, motivul durerii/suferinței – slavei,motivul clopotelor și multe altele) cât și subiective, spirituale – semnificate: metafora luminii, metafora vocii divine, metafora corului îngerilor, (în Introitus).

O interesantă interpretare a culorii tonale privită din perspectiva sinergică, culoare-sunet dar și a simbolisticii sale sunt dovada originalității creației analizate: spre exemplu, re minor reprezintă pentru compozitor, culoarea pasiunii dar și a comunicării cu dimensiunea divină (pg. 144) este asociat cu culoarea ocru, maro deschis. În lucrarea *Octo felicitas,* alături de lovitura de tam-tam, acordul pe re, fără terța majoră poartă simbolistica „trecerii cathartice în altă dimensiune". (pg. 119) „Tonul central lab, poartă în accepția autorului, ethosul suferinței, al durerii profunde." (pg. 160).

Din bogăția de imagini artistice, stileme caracteristice, tematici de mare profunzime și intensitate a comunicării pe care le interpretează autoarea în cele 21 de lucrări, putem exemplifica: stilema – octave paralele în durate lungi – leitmotiv a vocii divine. Este doar unul dintre diversele, fascinantele simboluri interpretate, cel amintit fiind „în sensul de *teofanie,* revelare a divinului în persoana lui Hristos, (*In solemnitate corporis Christi, Epiphania Domini*), de celebrare a lui Dumnezeu într-un cadru liturgic cosmic (*Glocken*), sau în mijlocul monumentalei catedrale a naturii (*Stella aurorae, The Birds*)...." (pg. 187)

Epilogul lucrării sintetizează, în aceeași manieră ce vizează esența actului componistic, tematicile pieselor, tehnicile de variație în formele cu variațiuni, sau alte tipuri arhitectonice.

Se remarcă accentul pus pe: tehnica de colaj și „concepția cinematografică în redactarea discursului muzical", ce reflectă „gândirea de tip dramaturgic a autorului" caracterizată prin dialogul între planuri metaforice: personaje-idei" (pg. 256). Autoarea subliniază rolul important al simetriei, și proporției de aur, în configurarea structurilor micro și macroformei, a ostinato-ului și a configurației temei în economia dramaturgiei și tehnologiei componistice. Fascinantă ni se prezintă de asemenea, concepția fenomenologică originală a compozitorului în ceea ce privește ipostazierile dramaturgice ale temei muzicale. Se evidențiază astfel două categorii principale: Tema–Personaj și Tema–Obiect urmate de Tema–Structură, Tema–Pretext, Tema–Emblemă, Tema–Latentă, Tema–Imaginară, Tema–Idee. Lucrarea conține în anexă un tabel care cuprine o extrem clară viziune asupra: perioadei, formei, aspectelor structurale și stilistice, ideaticii și tematicii fiecărei lucrări în parte.

Bogăția de sensuri a creației compozitorului Ede Terényi reprezintă o sursă nesecată de inspirație pentru cei care se încumetă să trăiască acestă pasionantă aventură însă ... *mulți chemați, puțini aleși.* Cartea Mădălinei Hotoran reprezintă una dintre cele mai importante contribuții aduse în ultimii ani muzicii contemporane românești transilvane. Ea se alătură primei sale cărți, o monografie genuistică dedicată altui gen

sacru: „Pasiunea în viziunea componisticii secolului XX”, de același calibru, probitate științifică, intensitate a comunicării, substanță ideatică. Sperăm ca apariția ei pe piață să stârnească ecourile pe care le merită.

Recenzie publicată în *rev. Intermezzo,* nr. 2/2009 pg. 69, Cluj-Napoca

# Publicațiile Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova

Recent biblioteca Academiei de Muzică din Cluj-Napoca s-a îmbogățit cu mai multe volume de studii științifice primite din Republica Moldova. Domeniile vizate sunt cele ale artei muzicale, teatrale, ale artelor plastice, unele volume conținând cercetări în domeniul coregrafiei, managementului artistic, științelor socio-umane precum și domeniului intitulat culturologie, toate reprezentând preocupări ale catedrelor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Volumele primite spre recenzare cuprind temporal perioada 2001–2006, perioadă în care se observă o evoluție a publicațiilor în ceea ce privește rigoarea științifică și îmbunătățirea continuă a modalităților de prezentare și management. Titlurile publicațiilor se modifică de-a lungul acestei perioade pe parcurs ce primesc un cadru tot mai clar, acela al unei reviste reprezentative pentru activitatea științifico-didactică a instituției culturale pe care o reprezintă. Debutul se face cu „Pagini de muzicologie", volum datând din 2001 (prima pagină interior) – 2002 (pe copertă), în care sunt publicate lucrări în domeniul didacticii și pedagogiei muzicale, portrete și analize despre creația compozitorilor moldoveni: Teodor Zgureanu, Tudor Chiriac, D. Chișenco, Vitalie Verhola, Valerii Sâhvatov, Valerii Poleacov, români: Valentin Timaru, Elise Popovici, Liviu Glodeanu, sau străini, Cesar Franck, A.L. Weber, studii de etnomuzicologie și folclor, studii despre arta interpretării violonistice pianistice, arta interpretării vocale, un studiu teatrologic, și două în domeniul managementului cultural. Studiile sunt scurte, de la o pagină la 6–7 pagini de o consistență valorică variabilă, de la sinteze la analize stilistice și estetice de substanță ca cele ale lui Vladimir Axionov, Galina Concearova, Victoria Melinic, Tatiana Muzâca, Angela Rojnoveanu, Tatiana Berezovicova, Cornelia Apostol, Natalia Ozarenskaia, Diana Bunea, și mulți alții, la lucrări lacunare, ca cea a Raisei Bîrliba. Sub titlul de „Reflecții asupra operei Oedipe de G. Enescu", lucrare conținând în total 5 alineate, aflăm că Enescu a fost influențat de concepțiile lui R. Wagner, în „alegerea tematicii pentru opera sa Oedipe"? că opera are o intrigă complexă, leit-motive, orchestră monumentală, o „țesătură vocală tensionată și foarte dificilă" „inovații de arhitectonică, formă și gen"[6]

În 2003, publicația devine mai amplă și primește un titlu nou și semnificativ: Învățământul artistic – dimensiuni culturale și subtilul, Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, Ediția a III a. În anul 2004, subtitlul îi include alături de pedagogi și pe doctoranzi oferind astfel autorilor posibilitatea de a publica rezultatele

6 *Pagini de Muzicologie,* Universitatea de Stat a Artelor din Moldova, Chișinău 2001–2002, pg. 50

cercetărilor în domeniu studiat. Dacă în publicațiile din 2004, autorii sunt invitați să-și asume responsabilitatea pentru conținutul articolelor, începînd cu volumul din 2005 intitulat Anuar Științific, studiile primesc un recenzent adică un cenzor.

Victoria Melnic, în prezent rectorul instituției, a avut amabilitatea de a lămuri rolul și modalitatea de a funcționa a acestor publicații științifice răspunzând întrebărilor noastre:

*Vă mulțumesc mult pentru interesul si atenția manifestate față de publicația academiei noastre. Am să încerc să răspund la întrebările dumneavoastră. Într-adevăr, fiecare cadru didactic și fiecare doctorand are posibilitatea de a-și înainta spre publicare studiile în anuar, însă decizia finală aparține colegiului de redacție*[7] *și aici se ține cont și de recenziile prezentate, dar nu numai. Deci rolul recenzentului este de a recomanda sau nu (în baza unor argumente) materialul spre publicare. De asemenea recenzentul trebuie sa elucideze valoarea științifică a studiilor. Recenzarea materialelor este o condiție obligatorie pentru publicațiile științifice de la noi impusă de Consiliul National pentru Atestare si Acreditare. În prezent acest Consiliu împreună cu Academia de Științe au demarat procedura de acreditare a publicațiilor științifice în urma căreia după punctajul obținut în baza anumitor criterii acestea vor fi împărțite pe categorii. Această acreditare și statutul de publicație științifică este necesar pentru procedurile de obținere a gradelor științifice și a titlurilor științifico-didactice. Dacă competitorul nu are numărul necesar de materiale publicate în edițiile științifice recunoscute de CNAA acestea nu vor fi luate în calcul și competitorul riscă să nu întrunească cerințele pentru obținerea gradelor sau titlurilor scontate.*

*Toate aceste cerințe au fost stipulate în Codul științei și inovării, cod de legi ce reglementează viața și activitatea științifică în Republica Moldova, și anume din acest motiv edițiile apărute după 2005 poartă un alt titlu și sunt recenzate. De fapt, anuarele noastre sunt deschise pentru cele mai diferite categorii de autori, adică aceștia nu trebuie neapărat să fie colaboratori ai academiei. Ba chiar mai mult, se încurajează participarea autorilor străini, în special din alte țări. Tematicile studiilor sunt opționale. Majoritatea articolelor reprezintă variantele mai desfășurate a comunicărilor susținute la Conferința științifică anuală a Academiei noastre. Frecvent la aceasta participă și colegi de la facultatea de Pedagogie muzicala de la Universitatea din Bălți, precum și colegi din alte instituții.*

---

[7] Din colectivul de redacție amintim membrii permanenți: Tatiana Comendant, Vladimir Axionov, Angela Rojnoveanu, Elena Țâra, Angelina Roșca, Svetlana Țârcunova, Ala Starțev, cărora în 2006 li se alătură, Viorel Munteanu, Enio Bartod, Florin Faifer de la Iași și Francisc Lászlo de la Cluj.

Faptul că în aceste anuare științifice fiecare lucrare beneficiază de o a doua opinie, de părerea unui specialist coleg, denotă un spirit de echipă și o solidaritate ce probabil face să funcționeze sistemul, și de asemenea, încurajează comunicarea cu colegii de breaslă. În ceea ce privește lipsa de comunicare în sistemul nostru „democratic" bazat pe legea concurenței se pot spune multe lucruri. Cert este că majoritatea dintre noi simțim acestă penurie în comunicare, această lipsă a schimbului de opinii, a deschiderii către valorile celuilalt și către viața culturală în general.

O altă certitudine este și aceea că nici una dintre instituțiile artistic muzicale din țară nu a făcut eforturi de a acredita măcar o publicație științifică recunoscută CNCSIS în care cadrele universitare și nu numai, să poată publica pentru a corespunde standardelor și punctajelor cerute de Ministerul Învățământului și Cercetării. În aceste condiții cercul este închis iar cerințele pentru viitorii candidați par absurde și aproape nerealizabile pentru cei care nu se adresează unor reviste de specialitate din Vest.

Abundența tematicilor și a autorilor din edițiile 2003–2004, 2005 (2 volume), 2006, denotă efervescența cercetării precum și numărul impresionant al candidaților la diferitele titluri didactice. Astfel spre exemplu, în ediția a treia sunt publicate nu mai puțin de 74 de studii cuprinse în 228 de pagini. Faptul că publicațiile nu conțin studii științifice mai ample, nu au exemple muzicale sau ilustrative, ne arată că multe dintre articole sunt doar spicuiri sau rezumate ale unor cercetări mai ample ce apar fie în lucrări de grad, fie de doctorat, fie în cărți sau broșuri publicate separat. O sinteză a principalelor tematici abordate sau a informațiilor esențiale este imposibilă fără a recenza volum cu volum aceste publicații. De aceea propunem ca în numerele viitoare să abordăm fiecare anuar în parte începând cu anul 2003.

Recenzie publicată, în revista *Intermezzo,* nr. 4, anul I, iunie 2009, pg. 70

# Ana Voileanu-Nicoară – Contribuții la problematica interpretării muzicale. Prefață și antologie documentară de Ninuca Oșanu Pop

După aproximativ 50 de ani de când a fost concepută, cartea Anei Voileanu-Nicoară, așteptată de generații întregi de pianiști și pedagogi ai pianului, dar nu numai, apare la Editura MediaMusica din Cluj Napoca din bunăvoința și în îngrijirea prof. univ. dr. Ninuca Pop-Oșanu. D-sa mărturisește în prefața lucrării despre grija și respectul cu care a păstrat manuscrisul dăruit de către autoare cu mențiunea de a-l întrebuința cum dorește, despre admirația sa și a colegelor de breaslă pentru erudiția profesoarei, strălucirea artei sale pianistice, talentul literar și de traducătoare a acestei personalități importante a artei interpretative transilvănene care a fost Ana Voileanu-Nicoară. Manuscrisul a stârnit admirația și entuziasmul Cellei Delavrancea care-i scrie în 1961 autoarei: *Documentarea este bogată, fragmentele alese din diferiți autori extrem de interesante, dar ceea ce predomină este stilul literar înțelept și vibrant … . Te admir din tot sufletul și-ți urez să vezi tipărită cartea gândurilor înțelepte.* Din păcate însă, după cum ne informează prof. Ninuca Pop, manuscrisul a fost refuzat de două ori de către referenții de specialitate ai vremii pe considerente care țin desigur de orientările estetice ale proletcultismului vremii. Au deranjat în special lipsa apologeticii marxist-leniniste, pasajele referitoare la simbolistica religioasă în creația lui J.S. Bach, precum și ruperea tăcerii în privința așa zisei „muzici occidentale decadente” contemporane, problematici pe care autoarea nu s-a sfiit să le pună în discuție în cartea sa. Cele aproape 200 de pagini dactilografiate au văzut lumina tiparului ca o expresie a împlinirii unei datorii de onoare a prof. Ninuca Pop Oșanu față de memoria celei care a fost un model de profesionalism artistic și moral. Aceasta atașează ediției prezente aproximativ 70 de pagini de documente și cronici, lucrări științifice, omagiale, articole care se constituie într-un tablou-reflexie a personalității Anei Voileanu-Nicoară în conștiința urmașilor.

De multe ori evocată, viața, dar mai ales activitatea interpretativă și pedagogică a pianistei a început acum să intre într-un con de umbră. Ana Voileanu-Nicoară s-a născut în 1890 fiind descendentă pe linie directă a logofătului grămătic, scriitor de codice, Mateiu Voileanu. A început pianul cu Victor von Heldenberg la Sibiu și a studiat canto cu Gh. Dima, nașul ei. Între 1908–1911 a urmat Conservatorul din Viena studiind pianul cu Ernst Ludwig și istoria muzicii cu compatriotul nostru Eusebie Mandicevschi. În 1921 primește o bursă de studii care-i permite să se perfecționează în arta pianistică la Berlin, unde aprofundează în special stilul bachian cu Martin Krause. Întoarsă în țară participă la efortul comun al muzicienilor transilvăneni de a cultiva gustul publicului, de a-l educa

în spiritul valorilor muzicii culte apusene susținând concerte valoroase. A. Voileanu-Nicoară a fost o reprezentantă de seamă în promovarea compozitorilor români transilvăneni prin prime audiții. A cântat lucrări de Iacob Mureșianu, Tiberiu Brediceanu, Marțian Negrea, Guilelm Șorban, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Ciprian Porumbescu, Sigismund Toduță, Iuliu Mureșianu, ș.a. A scris prima monografie Gh. Dima precum și o lucrare de pedagogia pianului intitulată „De luni până duminică", un volum autobiografic de amintiri, „Chipuri și mărturii", și a colaborat la Enciclopedia Minerva. Ana Voileanu-Nicoară a fost cronicar muzical, a scris poezii și compoziții pentru pian, lieduri, a tradus pe Ady Endre în română, pe Lucian Blaga în germană, librete de oratorii, opere, lieduri. Activitatea sa în domeniul pedagogiei pianului s-a fructificat în modelarea personalității muzicale a peste 200 de studenți printre care apar nume celebre ale vieții muzicale românești: Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Leontin Anca, Stefan Ronai, Traian Grozăvescu.

A avut un repertoriu solistic imens dar ceea ce a rămas din interpretările sale memorabile sunt impresiile câtorva cronicari entuziaști printre care și poetul L. Blaga care în 4 ianuarie 1923 scrie: *Anicuța Nicoară e de cele mai adeseori patimă adânc reținută, – zvâcnirile sufletești se prelungesc dincolo de noi pe clapele unui instrument imaginar – cu putere copleșitoare. Câteodată totuși, sufletul, – dăruit cu mână largă spațiului mort – are picurări atât de fine încât îți vine aproape să crezi că artista nu atinge clapele pianului cu degetele, ci cu un clipit de pleoape pătimaș aplecate.*

În anii 50, după 40 de ani închinați pianului ca solistă și profesoară, Ana Voileanu-Nicoară *„se simte îmboldită să vorbească despre interpret și interpretare".* Dacă ar fi fost publicată atunci, cartea ar fi fost una dintre primele încercări românești de a contura o viziune integral închinată fenomenologiei actului interpretativ. Astăzi ea își păstrează actualitatea datorită valorii axiomatice a reflecțiilor interpretei asupra actului interpretativ, datorită citatelor alese care exprimă doar esențe ale gândirii unor mari personalități, interpreți, muzicologi asupra procesualității acestuia, precum și datorită universalității principiilor enunțate de către Ana Voileanu-Nicoară ca: *adevăruri care ni s-au revelat an după an* din perspectiva muzicianului. pianist aflat în interiorul fenomenului. Astfel, cu un excepțional simț eseistic dar și stiințific, bazâdu-și argumentațiile pe citate din biografi, cronicari, interpreți de prestigiu, și pe experiențele de trăire personale, într-un limbaj savant și în același timp sensibil, seducător prin calitatea metaforelor, Ana Voileanu-Nicoară precum regele pescar pune și răspunde unor întrebări esențiale legate de problematica aleasă. *Poate exista o metodică, o teorie capabilă să stabilească principii în materie de interpretare muzicală? Este talentul cheia tainică și unică de intuiție organică a naturii artisticului? Sau doar o însușire aptă de dezvoltare, adâncire, și îmbogățire conștientă? Ce facultăți primare specifice constituie condiții indispensabile de bază ale unei interpretări muzicale artistice? Care sunt mijloacele de dezvoltare ale acestor facultăți?*

*Cum reușim a ne însuși maximul de pătrundere în sensul profund ce se cere relevat din textul muzical? Cum reușim să citim o operă muzicală ca pe o mărturisire ce ne este adresată personal într-o limbă familiară, savuroasă?*

Într-un prim capitol autoarea definește termenul de interpret interpretare, misiunea acestuia și profilul său emițând trei postulate legate de misiunea interpretării menită să descopere prin interpret potențialul *de individualizare, umanizare și transfigurare a artei sunetelor: reînsuflețirea autentică a profilului sufletesc al creatorului și al epocii pe care o reprezintă, – tălmăcirea caracterului uman general valabil al mesajului artistic închis în notația muzicală, revelarea sensurilor superioare estetice și etice imanente operei de artă.*

Cercetând profilul interpretului, autoarea face distincția între interpretul profesionist contemporan și interpretul compozitor care a dominat scenele până la mijlocul secolului al XIX lea. Capitolul *Scurt istoric al interpretării muzicale* este presărat cu amănunte biografice savuroase preluate din biografiile interpreților-compozitori scrise de Philipp Spitta – Bach, Ludwig Nohl – Mozart, Richard Specht – Beethoven, care aruncă o lumină asupra virtuozității, a stilului de interpretare al acestora. Capitolele intitulate *Tipuri interpretative, Interpretul în contemporaneitate,* formulează problematici legate de personalitatea interpretului, responsabilitatea acestuia față de public, atitudinea sa care trebuie să reflecte *năzuința spre veracitate și sinceritate autentică, simplitate și umanism.*

Preocupată de formarea interpretului muzical contemporan pedagogul Ana Voileanu-Nicoară identifică între aptitudinile „sufletești" ale interpretului *sensibilitatea, pateticul simțirii, intuiția* ca și atribute latente în personalitatea acestuia: *Pateticul simțirii, adică continua vibrație lăuntrică, angajarea totală a sufletului, trebuie presimțite ca o continuă ardere subterană, la fel în cele mai diafane nuanțe ale liricului ca și în descărcările dramaticului.* Dezvoltarea acestor aptitudini țin în viziunea d-niei sale de îmbogățirea fanteziei, a trăirii emotive a elementelor biografice, a puterii de a concretiza reprezentările artistice în muzică. Pentru o pătrundere profundă în sensul muzicii este necesară o însușire a culturii artistice integrale, trăirea emotivă a elementelor de expresie muzicală, descifrarea simbolismului muzical, emotivitatea creatoare. *Numai simțindu-te moștenitorul tuturor izbânzilor și înfrângerilor umane, reacționând cu imaginație și intuiție la toate fenomenele vieții și spiritualității omenești vei putea pătrunde în profunzimea operei de artă muzicală până acolo unde să surprinzi ... chemările sufletului dintotdeauna.*

Exprimarea prin interpretare a realităților artistice ale operei muzicale impune interpretului o cunoaștere a mijloacelor prin care acesta reușește să-și configureze viziunea. Una dintre aceste mijloace ar fi imaginea muzicală. *Această viziune trebuie reînsuflețită, acest potențial sufletesc universal purtând însă distinct toate caracteristicile personalității care îl rostește, cu temperamentul său, cu felul său de manifestare, cu estetica și credințele sale.* Autoarea analizează în continuare elementul declamator, elementul pantomimic, imaginea grafică paleta armonică, sunetul pianului ca arsenal de mijloace de exprimare

de primă importanță. Un ultim capitol intitulat *Procese interpretative* conține importante informații asupra stilului în interpretare constituit fiind din analize asupra unor lucrări începând cu J.S. Bach și până în contemporaneitate. Un ultim subcapitol este dedicat lui G. Enescu. Sfaturile Anei Voileanu-Nicoară, rod al experiențelor dobândite din aprofundarea trăirii artistice se revarsă în acest capitol cu generozitatea și înțelepciunea ce-i caracteriza ființa. Sunt secrete de „meșteșug" dezvăluite cu căldura și temperamentul pasiunii. Iată de exemplu câte ceva despre sunetul în creația pianistică a lui Mozart. *Pe prim plan de execuție va sta fără îndoială problema sunetului. În privința aceasta ne va ghida calitatea indiscutabil vocală a frazei melodice mozartiene … . Acesta va fi idealul sonor caracteristic mozartian spre care trebuie să tindem cu o ascuțită atenție a urechii: sunetul de soprană lirică rotund și fluent, înrudit cu cel al flautului și al argintului. Pianul ne poate sugera acest sunet atunci când îl imaginăm mai întâi foarte conștient cu ajutorul auzului intern* … . Trecând peste consistentele contribuții la înțelegerea „limbajului" interpretativ în sonatele lui Beethoven, lucrările compozitorilor romantici germani ale lui Debussy, nu putem să nu ne oprim la frumusețea deslușirii sensurilor *Sonatei în fa# minor,* de G. Enescu: *Nota specifică sonatei în părțile 1 și 3, acuză intimitatea simțirii: intonații de dor, suspine și șoapte, fericiri bănuite și dureri înăbușite. Ideile muzicale nu se impun; ele se înfiripă gingaș desenează linii șovăitoare, se avântă ușor … se întrerup brusc sau respiră prelungit lăsând să vorbească pauzele … . Acordurile, ciorchini de sunete insinuate, se întrepătrund difuz și voluptuos ca în amurguri policromia pădurilor prahovene* … . Cititorul este captivat, entuziasmat apoi sedus de înțelepciunea și frumusețea gândurilor Anei Voileanu-Nicoară asupra artei interpretării. Autoarea consideră această cercetare deschisă, încheind cu sintagma sa preferată ce aparține lui R. Schumann: *Studiul nu are sfârșit.* Pentru cititorul pasionat de arta pianistică, pentru melomanul interesat de tainele „meșteșugarului" – pianist, de resorturile sale de simțire și cunoaștere, de pătrundere a muzicii, această carte este un document – mărturie a unui suflet care a trăit și înțeles muzica, împărtășind-o cu generozitate generațiilor care vin.

Recenzie publicată în revista *Orașul* nr. 1 din aprilie 2006, Cluj-Napoca, pg. 18–19

# Index de nume

## C

## D

## L



## M

**R**



**S**

## T



## U



## V

## W



## X



## Y



## Z



**Mirela Mercean-Țârc** este muzicolog și conf. univ. dr. la Departamentul de Muzică al Universității din Oradea unde predă *Forme și Analize Muzicale*, *Estetica Interpretării Muzicii Camerale* și *Analiza Interpretativă Comparată*. A publicat studii științifice în diferite volume de muzicologie precum și cronici, interviuri, recenzii în diverse reviste și cotidiane. Cărți publicate: *Articularea formei în creaţia compozitorilor clujeni* (2007); *Cristalizarea formei de sonată în secolul al XVIII-lea* (2007); *Curs practic de analiză a formei muzicale*, 2008 vol I și 2014 vol II, *Piramida cunoașterii*, capitol *Educația Muzicală* pentru preșcolari, (2014), Volume editate: *Analele Univesităţii din Oradea- Fascicula Muzică, Francisc Hubic - Slujba Sfintelor si Mântuitoarele Patimi din Joia Mare pentru cor de bărbaţi* (2014) *Simpozion Francisc Hubic* (2015). Este membră a U.C.M.R. precum și a *Fundației S. Toduță, Societății Mozart România.*

Surprindem în lecturarea tuturor acestor reflecții ale Mirelei Mercean-Țârc simțul fin al detaliului, dar și viziunea de ansamblu a cercetătorului; în analizele lucrărilor din programele de concert, în dirijarea dialogului cu interlocutorii intervievați, în veridicitatea semnificațiilor lucrărilor recenzate, ceea ce ne înfățișează înzestrări precum sensibilitatea și subtilitatea unui artist, dar și pregătirea superioară a omului de cultură. Exprimarea deosebit de plastică și inspirată arată abilitatea mânuirii condeiului, exprimarea metaforică, prezentă atât cât este necesar, fiind împletită cu profunzimi ale sondării fenomenului muzical.

Prof.univ.dr. **Carmen Mihăescu**
Universitatea de Arte Târgu Mureș

Fotograme muzicologice – itinerarii subiective în Clujul Muzical este un buchet de cronici, interviuri și recenzii publicate de Mirela Mercean-Țârc in diverse reviste în decursul a 10 ani (2005-2015) și care surprind momente importante din viața muzicală clujeană...Autoarea stăpânește un limbaj de specialitate pe care reușește să îl facă accesibil cititorului meloman și totodată un stil literar cursiv, sugestiv, bogat și creator de atmosferă, care conferă savoare lecturii.

Conf. univ. dr. **Anamaria Mădălina Hotoran**
Universitatea Emanuel din Oradea

ISBN: 978-606-37-0319-5